Goethes Faust auf der Bühne

Eugen Kilian

Goethes Faust auf der Bühne

Beiträge
zum Probleme der Aufführung und Inszenierung
des Gedichtes

von

Eugen Kilian

München und Leipzig
bei Georg Müller
1907

1. Author - Title

T. C.

Gedruckt bei M. Müller & Sohn, München V.

Inhalt

Einleitung

O sprich mir nicht von jener bunten Menge,
Bei deren Anblick uns der Geist entflieht.

Das Problem der Bühnenaufführung von Goethes Faust sollte in einer Beziehung aufgehört haben, ein Problem zu sein: es sollte kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß das ganze Gedicht auf der Bühne gespielt werden kann, ja, daß es gespielt werden muß, wenn das deutsche Theater einer seiner dringendsten Ehrenpflichten genügen will. Dies sollte man allgemein anerkennen, auch wenn man sich den Bedenken nicht verschließen will, die gegen die Aufführbarkeit des zweiten Teils von jeher erhoben worden sind und noch heute vielfach erhoben werden. Diese Bedenken sind zum großen Teile gewiß gerechtfertigt. Es ist bei dem symbolischen, teilweise völlig unrealistischen Charakter des zweiten Teils mit seinen vielfach abstrakten und blutlosen Gestalten außerordentlich schwer, der Dichtung mit den unvollkommenen Mitteln der realen Bühne einigermaßen gerecht zu werden. Demgegenüber ist daran zu erinnern, daß

auch der erste Teil, der nun seit beinahe achtzig Jahren auf der Bühne heimisch ist, an sich nicht für das Theater gedacht ist, daß er sich in seinem weitaus größten Teile gegen die theatralische Darstellung sträubt, daß auch er in seinem ausgesprochen undramatischen und untheatralischen Charakter — eine wirkliche Ausnahme bildet nur die hochdramatische Kerkerszene — seines feinsten dichterischen Reizes auf dem Theater verlustig geht. Auch der erste Teil ist, entgegen jedem wirklich dramatischen Werk, das erst durch die Darstellung Farbe und Leben erhält, nur mit einer gewissen Einbuße seines dichterischen Reizes auf die Bühne zu bringen. Was gegen die Aufführung des zweiten Teiles gesagt werden kann, gilt bis zu einem gewissen Maße auch vom ersten Teil. Jenen Bedenken steht ferner die Tatsache gegenüber, daß der zweite Teil durch eine Bühnendarstellung, die den Kern des Gedichtes aus dem verwirrenden Wuste des überwuchernden Beiwerks herauslöst, dem Verständnis eines weiteren Publikums näher gebracht und daß damit die Popularisierung der ganzen Dichtung gefördert wird. Endlich bleibt als letzter und ausschlaggebender Grund, daß es eine unabweisliche Ehrenpflicht des deutschen Theaters ist, die gewaltigste und tiefsinnigste Dichtung deutscher Zunge — ungeachtet alles dessen, was gegen ihre theatralische Darstellung spricht — von Zeit zu Zeit auch von der Bühne herab ihre Leuchtkraft erproben zu lassen.

Freilich sollte man darauf verzichten, Goethes Faust wie ein beliebiges anderes Theaterstück in dem gewöhn=

lichen Tagesrepertoire mitzuführen. Die Aufführung des Faust, des ganzen Faust — eine Darstellung des ersten Teils für sich allein hätte überhaupt zu unterbleiben — müßte ein besonderes Weihefest des deutschen Theaters sein. Außerhalb des laufenden Spielplans, etwa zum Osterfest, in periodischer Wiederkehr vielleicht in jedem dritten oder vierten Jahr, erscheine der ganze Faust im unmittelbaren Zusammenhang auf dem deutschen Theater — eine Festfeier der dramatischen Kunst zum Auferstehungstag. Durch seine besondere Stellung im Spielplan, durch die Ausnahmebedingungen seiner Aufführung kennzeichne man diese von vorneherein als etwas Besonderes, als einen festlichen Weiheakt, als eine künstlerische Unternehmung, die mit anderem Maßstab gemessen werden muß, als die gewohnten theatralischen Darbietungen des Werkeltags.

Nur auf diese Weise erhält die Aufführung von Goethes Lebenswerk die Weihe, die sie beanspruchen kann, nur auf diese Weise erhält der Zuschauer den richtigen Gesichtspunkt für die Bühnendarstellung eines Werkes, das ursprünglich nicht für das Theater geschrieben ist und das sich in mehr als einer Beziehung den Bedingungen des realen Theaters entzieht.

Die Ansicht, daß die Bühne zur Aufführung des Gesamtwerkes verpflichtet ist, hat im Laufe der letzten Jahrzehnte in erfreulichem Maße um sich gegriffen. Beinahe alle größeren Bühnen haben sich im Lauf der Jahre des zweiten Teiles zu bemächtigen gesucht. Selbst mittlere Bühnen treten an seine Aufführung heutzutage

kaum mit größerer Scheu heran, als sie ehemals vor der Darstellung des ersten Teils bestanden haben mag, ehe Klingemann in Braunschweig 1829 den ersten entscheidenden Schritt wagte und die Bahn für die öffentliche Aufführung der Tragödie ein für allemal frei legte.

Über zwei Jahrzehnte vergingen sodann, bis eine zusammenhängende Bühnendarstellung des zweiten Teils — nach den fragmentarischen Versuchen Eckermanns und Gutzkows — zum erstenmal gewagt wurde. Die Bearbeitung Wollheims da Fonseca, wonach der zweite Faust 1854 zum erstenmal in Hamburg, dann auch in Breslau, Leipzig und Frankfurt in Szene ging, versündigte sich freilich durch die Willkür ihrer zahlreichen Änderungen und eigenen Zusätze in grausamer Weise an der Dichtung und erregte durch einige Erfindungen höchst seltsamer Art berechtigtes Erstaunen. Diese Versuche blieben vereinzelt; eine weitere Verbreitung war dem zweiten Teile zunächst nicht beschieden.

Das Verdienst, einen neuen kräftigen Impuls zur Aufführung des Gesamtwerkes gegeben zu haben, gebührt Otto Devrient, dessen erste Weimarer Inszenierung des ganzen Faust von 1876 als der eigentliche Ausgangspunkt für die Bühnengeschichte des Gesamtgedichtes zu betrachten ist (vgl. Enslin, Die ersten Theateraufführungen des Goetheschen Faust, 1880, und Creizenach, Die Bühnengeschichte des Goetheschen Faust, 1881). Man kann gegen Devrients Bearbeitung mancherlei Einwände erheben; vor allem gegen die Spielerei mit

der sogenannten Mysterienbühne, gegen viele Einzelheiten der Einrichtung, vor allem die szenische Anordnung der Gretchentragödie, gegen viele Zaghaftigkeiten und unerlaubte Willkürlichkeiten in der Behandlung des Textes u. a. — das eine große Verdienst bleibt der Inszenierung Devrients für alle Zeiten unbenommen: für die Einrichtung und Aufführung des zweiten Teils in den Grundzügen die richtigen Wege gewiesen zu haben; ferner durch die Vorführung des Werkes in zahlreichen deutschen Städten das gegen den zweiten Teil bestehende Vorurteil ein für allemal gebrochen zu haben. Dem vielfach erhobenen Einwand, daß der zweite Teil für die große Menge nur ein buntes Ausstattungsstück bliebe, steht die Tatsache gegenüber, daß viele Tausende durch die Aufführungen des Werkes veranlaßt wurden, sich zum erstenmal in intensiver Weise mit der Dichtung zu beschäftigen und daß das Verständnis für den zweiten Teil durch diese Aufführungen ganz bedeutend gefördert wurde. Devrient hat in der Bühnengeschichte des Gesamtwerks die Bresche gelegt, und alle, die sich später an dem Probleme versucht haben, stehen mehr oder minder auf seinen Schultern.

Die Devrientschen Aufführungen kamen auch der alten Wollheimschen Bearbeitung zugute; diese wurde in Riga (1878), in Berlin am Nationaltheater (1880) und am Hoftheater in Dresden, hier durch den Oberregisseur A. Marcks von ihren schlimmsten Sünden gereinigt (1880), von neuem hervorgeholt. Gleichzeitig entstanden, mehr oder minder beeinflußt von Devrient,

verschiedene andere Einrichtungen des ganzen Faust für zwei Theaterabende. So erhielt im Lauf der Jahre Hamburg durch Robert Buchholz, Karlsruhe durch Putlitz und Hancke, Köln durch Ernst Lewinger, München durch Possart seinen eigenen, auf zwei Theaterabende verteilten Faust. In Mannheim unternahm Julius Werther 1882 das ungeheuerliche Wagnis, beide Teile an einem Tag, von 5 Uhr nachmittags bis 1 Uhr morgens zur Aufführung zu bringen. Eine besondere Einrichtung schenkte L'Arronge 1889 dem von ihm geleiteten Berliner Deutschen Theater unter dem Titel „Fausts Tod", indem er einen freilich nicht sehr glücklichen Gedanken von Rosenkranz verwirklichend, aus dem ersten Akt des zweiten Teils, mit Tilgung des ganzen Helenadramas, unmittelbar in die Szenen des vierten Aktes überging.

Mittlerweile war längst, veranlaßt durch die überlange Zeitdauer, die der erste Teil bei den meisten Aufführungen in Anspruch nahm, der Gedanke aufgetaucht, diesen Teil in zwei Theaterabende zu zerlegen und so den zweiteiligen in einen dreiteiligen Faust zu verwandeln. Dieser Gedanke wurde zum ersten Male angeregt von Karl Frenzel, der in seiner kritischen Würdigung der ersten Weimarer Aufführungen von 1876 (Berliner Dramaturgie, Bd. II) mit dem Vorschlage hervortrat, die Dichtung auf drei Abende zu verteilen und den ersten Abend mit dem Emporfliegen Fausts und Mephistos aus dem Studierzimmer („Ich gratuliere dir zum neuen Lebenslauf") zu schließen; der zweite

Abend sollte Auerbachs Keller, die Hexenküche und die Gretchentragödie, der dritte Abend den ganzen zweiten Teil umfassen.

Als Bundesgenossen für die Verteilung des Faust auf drei Theaterabende wollte man irrigerweise auch Dingelstedt wegen seiner Schrift „Eine Faust-Trilogie“ (1876) vielfach ins Feld führen — ein Mißverständnis, das in der einschlägigen damaturgischen Literatur an verschiedenen Stellen wiederkehrt. Dingelstedt, dessen Vorschläge übrigens niemals verwirklicht wurden, dachte keineswegs an eine derartige Teilung. Was er mit der von ihm vorgeschlagenen trilogischen Gliederung bezweckte, war nur das, den ersten Teil, der bei Goethe keine Akteinteilung kennt, entsprechend dem zweiten Teil in übersichtlicher Weise zu gliedern. So wollte er den Prolog im Himmel und das Monodram, d. h. die erste Szene im Studierzimmer bis zum Ostergesang, zum ersten Teile der Trilogie, den übrigen Inhalt des ersten Abends zu deren zweitem Teil zusammengefaßt sehen; der Tragödie zweiter Teil sollte dem dritten Teil der Trilogie entsprechen. Der Grund dieser trilogischen Gliederung, die im Grunde nur eine Äußerlichkeit war, lag in der Erwägung, daß es nicht ganz leicht ist, die große Stoffmasse des ersten Teils in die üblichen fünf Akte einzurenken. So suchte Dingelstedt den ganzen Faust in drei an Umfang sehr verschiedene Abteilungen zu gliedern, etwa in ähnlicher Weise wie Grillparzers Vlies-Trilogie oder Hebbels Nibelungen-Trilogie gegliedert ist. So wenig aber bei Grillparzer oder bei

Hebbel an eine Aufführung der betreffenden Werke an drei Abenden zu denken ist, so wenig hatte Dingelstedt bei Faust eine derartige Absicht. Daß ihm dieser Gedanke völlig fern lag, geht schon daraus hervor, daß der erste Teil seiner Trilogie, der Prolog und das Monodram, eine Spielzeit von nicht mehr als drei viertel Stunden in Anspruch nehmen würde.

Die Verteilung des ersten Teils auf zwei Abende wurde zum erstenmal verwirklicht von dem Regisseur Hermann Müller in Hannover, demselben, der sich auch durch eine selbständige Neubearbeitung der Shakespeareschen Königsdramen hervortat. Müller begnügte sich indessen nicht mit der Teilung des ersten Teils, sondern er zerlegte auch den zweiten Teil hinter der Szene in Wagners Laboratorium in zwei Hälften, so daß die Aufführung zu Hannover (1877) im ganzen vier Theaterabende in Anspruch nahm. Dies kühne Experiment wurde bis jetzt nur ein einziges Mal nachgeahmt, in einer Einrichtung von Raphael Löwenfeld für das Berliner Schillertheater (1900), bloß mit dem Unterschiede, daß hier der dritte Abend die drei ersten Akte, der vierte die beiden letzten des zweiten Teils umfaßte. Daß es auf die Dauer unmöglich ist, die Teilnahme des Publikums für vier Faustabende anzuspannen, ist selbstverständlich.

Von weit größerem Erfolge und größerer Nachwirkung war die Wiener Einrichtung von Adolf Wilbrandt begleitet, die den Faust auf drei Abende verteilt, 1883 in Wien zum erstenmal auf die Bühne brachte.

Der Einschnitt im ersten Teil wurde nicht nach Frenzels Vorschlag hinter der Ausfahrt aus dem Studierzimmer, sondern hinter der Hexenküche vorgenommen. Wilbrandts Bearbeitung, deren Verbreitung durch ihre Veröffentlichung (1895) und durch das Ansehen des Dichters bedeutend gefördert wurde, hat sich seither verschiedene andere Bühnen, u. a. Breslau und Prag, zuletzt Mannheim und Karlsruhe erobert.

Der Gedanke, den ersten Teil der Dichtung in zwei Theaterabende auseinander zu reißen, ist trotz Wilbrandt, Frenzel und mancher andern Stimme, die sich dafür erhoben hat (Paul Lindau, Nord und Süd 1880, Alfred Claar, der Faust-Zyklus 1899), eine der unglückseligsten Ideen, in die sich der Experimentierdrang der deutschen Bühnen jemals verirrt hat. Die natürliche, vom Dichter selbst gewollte Gliederung des Werkes („Der Tragödie erster Teil", „Der Tragödie zweiter Teil") wird aufgehoben, die kunstvolle Parallelität der beiden Teile wird vernichtet. Der erste Abend, der mehr oder minder bloß die Exposition gibt, bleibt infolge der übergroßen Ausdehnung des philosophisch-spekulierenden Elementes auf dem Theater ziemlich eintönig und reizlos; er erhält mit der Hexenküche, die an sich schon in der Bühnendarstellung keinen sehr erbaulichen Eindruck hinterläßt, einen höchst unbefriedigenden Schluß, an einer Stelle des Stücks, wo das ganze Interesse des Hörers dem Folgenden zudrängt. Der Episode der Gretchentragödie wird durch ihre Isolierung auf einen Theaterabend eine Bedeutung gegeben, die ihr in der Ökonomie des

Gesamtwerks ganz und gar nicht zukommt und die durch den Stoff gegebene Symmetrie der Dichtung zerstört. Das Unkünstlerische dieser Zerteilung wird, wie Speidel in seiner Besprechung der Wiener Aufführung mit Recht bemerkte, noch dadurch gesteigert, daß der erste Teil auf dem Gegensatz zwischen Faust dem Denker und Faust dem Weltmann aufgebaut ist; „der dramatische Reiz des Schauspiels beruht gerade in der Aneinanderrückung zweier verschiedener Welten." Die künstlerische Einheit der Gestalt geht für das Theaterpublikum verloren, wenn sich zwischen die Geschicke des ältern Faust, des Forschers und Gelehrten, und die des verjüngten Faust, des Liebhabers, eine volle Nacht und ein voller Tag dazwischenschiebt. Der braungelockte Jüngling im glänzenden Gewande des Edelmanns, der dem Zuschauer zu Beginn des zweiten Abends als feuriger Liebhaber entgegentritt, hat für diesen kaum mehr etwas zu tun mit dem alten Faust im langen Gelehrtentalar, der die Pein seines unbefriedigten Seelenlebens dem mitternächtlichen Monde anvertraute. Die Aufrechterhaltung des unmittelbaren Zusammenhangs ist hier um so wichtiger, als der Liebhaber der Gretchentragödie schon in der Dichtung nur mehr in einigen wenigen Einzelheiten („Wald und Höhle") an den Faust, der das Sinnbild der ewig strebenden Menschheit ist, erinnert. Endlich spricht gegen die Dreiteilung als letzter praktischer Grund, wie Possart (Über die Gesamtaufführung des Goetheschen Faust, 1895) mit Recht hervorhebt, der Umstand, daß die Bühnen danach zu streben haben, die Anschauung

des Werkes auch jener Klasse von Theaterfreunden zu ermöglichen, „die weder über die Zeit noch über die Mittel verfügen, drei oder gar vier Abende hintereinander das Theater besuchen zu können.“

Das einzig richtige ist und bleibt die Vorführung des Gesamtwerks an zwei, unmittelbar aufeinander folgenden Abenden.

Dem Mißstand einer übergroßen Ausdehnung des ersten Teils ist auf andere Weise abzuhelfen. Zunächst durch Beseitigung des Orchesters und der damit verbundenen überflüssigen und störenden Musikmacherei, die mit Zwischenaktsmusik, Verwandlungsmusik, überleitenden Zwischenspielen, Melodramen und opernhaften Kompositionen der Gesänge die Vorstellung verschleppt und ihr den zwitterhaften Charakter eines zwischen Drama und Oper schwebenden musikalischen Schauspiels verleiht. Die begleitende Musik, die für einzelne Teile, die Szenen im Himmel, die Zauberszenen, die Hexenküche 2c. natürlich nicht entbehrt werden kann, ist auf das denkbar kleinste Maß zu beschränken und überall da, wo sie einzugreifen hat, schon im Interesse der Stileinheit der Vorstellung als Bühnenmusik hinter die Szene zu legen. Daß das Bettlerlied, der Chor der Soldaten, die Lieder in Auerbachs Keller 2c. nicht mit Orchesterbegleitung, sondern entsprechend dem Charakter des Schauspiels und der Situation in realistischer, gewissermaßen improvisierter Weise gesungen werden müssen, ist selbstverständlich. Ein etwas breiterer Raum ist der Musik im zweiten Teil, natürlich auch hier unter Vermeidung des Orchesters,

einzuräumen. Über die musikalische Behandlung des Faust hat sich neuerdings ein Aufsatz von **Hermann von der Pfordten** (Musikalische Essays II, 1899), der in allen Hauptpunkten warme Zustimmung verdient, in vortrefflicher Weise ausgesprochen.

Eine einheitliche Komposition, die sich in dem angedeuteten Sinn auf das Notwendige beschränkt und sich damit begnügt, die ganze Dichtung als Bühnenmusik zu begleiten, ist bis jetzt noch nicht vorhanden. Der Autor dieser Komposition müßte neben den unentbehrlichen geistigen und musikalischen Qualitäten vor allem eines besitzen: Diskretion und Selbstentäußerung; sein Ehrgeiz dürfte nicht darauf gerichtet sein, zu herrschen und zu glänzen; er müßte sich damit bescheiden können, zu dienen und zu unterstützen.

Ein zweites Mittel, die übergroße zeitliche Ausdehnung des ersten Teils zu vermeiden, besteht in einer klugen und ökonomischen Behandlung des dekorativen und maschinellen Elementes. An Stelle der übertriebenen naturalistischen Ausstattung, die die Bühne mit Satzstücken und kleinlichem Ausstattungskrimskrams vollpfropft und die Verwandlung des Bühnenbildes auf jede Weise erschwert, hätte eine einfache, aber stimmungsvolle und großzügige Dekorationskunst zu treten, die in erster Linie auf die Möglichkeit rascher und geräuschloser Verwandlungen bedacht ist. Namentlich die Gretchentragödie mit ihren zahlreichen Veränderungen des Schauplatzes ist derart einzurichten, daß jede längere Unterbrechung der Aufführung vermieden wird. Der Zwischen-

vorhang ist prinzipiell zu beseitigen, alle Verwandlungen sind bei offener verdunkelter Bühne, an einigen Stellen unter Anwendung eines dunkeln Wolkenvorhangs, der auf wenige Augenblicke die Szene verhüllt, zu vollziehen. Durch eine richtige Behandlung des dekorativen Elementes kann eine sehr bedeutende Zeitersparnis erzielt werden.

Als drittes hat endlich eine geschickte und verständige Kürzung einzugreifen, um die Spieldauer des ersten Teils auf die eines einigermaßen normalen Theaterabends zurückzuführen. Der Rotstift darf selbstverständlich in den beliebtesten und populärsten Teilen des Stückes, also in der Gretchentragödie, nur äußerst behutsam seines Amtes walten. Dagegen kann die Kürzung, wie Witkowski in seinen sehr beachtenswerten Vorschlägen (Goethes Faust auf dem deutschen Theater, Bühne und Welt IV) mit Recht hervorhebt, energischer bei denjenigen Teilen der Dichtung einsetzen, die der Ausfüllung der noch im Fragment von 1790 vorhandenen großen Lücke dienten, die also dem letzten Stadium der Arbeit, der Zeit zwischen 1797 und 1801 angehörten. In diesen Teilen der Dichtung, die zwischen Wagners Abgang im Monodram und dem letzten Teil der Paktszene liegen (V. 605—1770, nach der durchgehenden Zählung der Weimarer Ausgabe), also dem Schluß des Monodrams, dem Spaziergang, der Szene im Studierzimmer mit Mephistos erstem Erscheinen und dem größten Teil der Paktszene, kann der Rotstift sehr wohl energischer eingreifen, als es bei den meisten Aufführungen zu ge-

schehen pflegt. Starke Kürzungen sind hier nicht nur möglich, sondern bei dem teilweise gänzlich untheatralischen Charakter und vorwiegend philosophisch-spekulativem Inhalt dieser Szenen der Bühnenwirkung sogar in hohem Grade förderlich. Es ist eine alte Erfahrung, daß sich bei den langgesponnenen Dialogen zwischen Faust und Mephisto im Studierzimmer eine starke Ermüdung des Zuschauers einzustellen droht. Das ist keineswegs zu verwundern. Denn die Wirkung auf den Leser und die auf den Hörer im Theater sind zwei völlig verschiedene Dinge. Bei einer richtigen Kürzung, die die besonderen Forderungen des Theaters im Auge behält, die Entbehrliches preisgibt, ohne sich dabei an der Dichtung zu versündigen, ist es sehr wohl möglich, den Umfang des ersten Teiles in solcher Weise zu reduzieren, daß er — die Aktpausen mit eingerechnet — ungefähr in vier Stunden fünfzehn Minuten gespielt werden kann. Das ist eine Spieldauer, die diejenige einer einigermaßen vollständigen Vorstellung des Don Karlos oder Götz von Berlichingen nur unwesentlich überschreitet und der normalen Aufnahmefähigkeit des Publikums keineswegs allzuviel zumutet.

Ein ebenso törichtes und verkehrtes Experiment wie die Zweiteilung des ersten Teils ist die Zerreißung des zweiten Teils in zwei Theaterabende. Den Versuchen, die man damit in Hannover und am Berliner Schillertheater unternahm, hat sich neuerdings eine Einrichtung von Max Grube beigesellt, die zu Düsseldorf gelegentlich der dortigen Rheinischen Goethefestspiele im Sommer

1903 in Szene ging. Der erste Teil wurde dabei an einem Abend, der zweite an zweien, mit dem Einschnitt nach der klassischen Walpurgisnacht, gegeben. In ähnlicher Weise wurde die Dichtung neuerdings zu Frankfurt a. M. in einer Einrichtung von Emil Claar zur Aufführung gebracht. Auch mit dieser Art der Teilung war für den zweiten Teil und das Problem seiner Aufführung so wenig gewonnen wie bei jenen früheren Versuchen in Hannover und Berlin. Daß der erste Akt auf diese Weise beinahe ungekürzt mit dem ganzen bunten Arabeskenwerk des Maskenzuges, des Zauberflammenwerkes rc. gegeben werden konnte, ähnlich wie es Eckermann seinerzeit beabsichtigt und ausgeführt hatte, daß sich u. a. ferner die klassische Walpurgisnacht in viel größerer Breite entfalten konnte, als es sonst wohl möglich ist, dies konnte dem Kenner und Goetheforscher wohl einige Freude bereiten: dem großen Publikum und seinem Verständnis für das Gesamtwerk war damit sehr wenig gedient. Die Wege für eine richtige Kürzung des zweiten Teils sind von Devrient und Wilbrandt in so klarer und einleuchtender Weise vorgezeichnet, daß nicht der mindeste Grund vorliegt, von den erprobten Bahnen dieser Vorgänger hierin abzuweichen. Der zweite Teil ist, in der richtigen Weise zusammengefaßt, mit Leichtigkeit in 3½ Stunden auf der Bühne zu bewältigen. Was mehr gegeben wird, ist vom Übel; eine Teilung aber völlig zwecklos und unkünstlerisch. Man lasse auch hier zusammen, was zusammen gehört.

Mit der Zweiteilung des ersten Teils hängt der

namentlich durch Wilbrandts Vorgang an vielen Bühnen geförderte Brauch zusammen, auch das Vorspiel auf dem Theater und unglaublicherweise sogar die Zueignung auf das Theater zu schleppen. Da durch die Zweiteilung genügend Raum gewonnen ist, steht der Aufnahme dieser beiden Dichtungen, durch die dem etwas dürren ersten Abend ein gewisser neuer Reiz gegeben wird, an sich nichts entgegen. Eines aber müßte der Vorführung der Zueignung entgegenstehen: die Rücksicht auf den guten Geschmack und die ehrfürchtige Scheu vor des Olympiers heiligen Manen. Daß für eine von Goethe selbst im Jahr 1812 geplante Weimarer Aufführung des Faust auch eine Darstellung der Zueignung und des Vorspiels auf dem Theater, wie aus einem von Pius Alexander Wolff und Riemer entworfenen Szenarium zu entnehmen ist, in Aussicht genommen war, ist für die Beurteilung dieser Frage von keiner Bedeutung. Es handelte sich bei diesem Wolffschen Szenarium offenbar nur um einen ersten provisorischen Entwurf, der im Falle seiner Verwirklichung voraussichtlich noch vielfache Abänderungen erfahren hätte. Ob Goethe alle Einzelheiten dieses Entwurfes gebilligt hat und sie hätte ausführen lassen, ist mehr als zweifelhaft. Jedenfalls sah man, als 1829 die erste Weimarer Aufführung des Stückes unter den Augen des Dichters zustande kam, von einer Aufführung der Zueignung und des Vorspiels, ja sogar von der des Prologs im Himmel ab.

Im übrigen ist das, was der lebende Dichter unternahm, nicht maßgebend für das, was der Nach-

welt gegenüber dem Toten geziemt. Es muß jedes künstlerische Empfinden wie eine Profanation berühren, wenn die herrlichen Stanzen der Zueignung, die wunderbarste Blüte einer keuschen und intimen lyrischen Selbstoffenbarung, von einem als Goethe verkleideten Schauspieler in den dichtgefüllten Zuschauerraum des heutigen Theaters hinein pathetisch deklamiert werden. Was haben diese Verse mit dem Theater zu tun? Ihr ganzer unvergleichlicher Stimmungsreiz wird vernichtet durch ihre überlaute Deklamation in dem großen modernen Bühnenhaus. Die Geschmacklosigkeit wird gekrönt, wenn die Zueignung — ebenfalls nach Wilbrandts Vorgang — mit dem nachfolgenden Vorspiel auf dem Theater in der Weise zu einem Ganzen verschmolzen wird, daß nach Schluß der Stanzen der Direktor und die lustige Person eintreten, von dem Dichter stumm begrüßt, „als habe er sie schon erwartet", und daß der Direktor — der unvermittelte Kontrast der Knittelverse zu den Stanzen wirkt wie eine ästhetische Ohrfeige! — alsbald beginnt:

Ihr beiden, die ihr mir so oft
In Not und Trübsal beigestanden etc.

Wenn Geheimerat von Goethe im folgenden sodann die Rolle des Theaterdichters übernimmt, der den Reden der beiden andern mit rührender Andacht lauscht, nach der letzten Rede des Direktors diesem stumm die Hand reicht und sich damit gewissermaßen von dessen hochfliegenden künstlerischen Doktrinen überwunden erklärt,

so erhält dies alles einen so starken Beigeschmack unfreiwilliger Komik, daß jeder einigermaßen mitfühlende Zuschauer nur schwer die volle Würde des Ernstes zu wahren vermag.

Begeht man die Geschmacklosigkeit, die Zueignung an das Rampenlicht hervorzuzerren, so mache man sie wenigstens dadurch weniger fühlbar, daß man sie isoliert und nach Schluß des Gedichtes den Vorhang schließt. Der Sprecher darf den Dichter in diesem Falle nicht, wie es meistens geschieht, als Siebziger darstellen; Goethe war 48 Jahre alt, als er die Zueignung schrieb. Der Dichter aber in dem folgenden Vorspiel auf dem Theater darf unter keinen Umständen derselbe sein, der in Goethes heiliger Gestalt vorher die Zueignung gesprochen hat. Noch besser aber: man lasse Zueignung und Vorspiel da, wo sie einzig hingehören — im Buche des Lesers. Denn auch das Vorspiel auf dem Theater, so köstlich und ewiger Weisheit voll die Dichtung für den Leser ist, hat nichts mit der Bühne zu tun und wirkt hier weit eher störend und ernüchternd als fördernd und erhebend. Dingelstedt behält durchaus recht: „Der Zuschauer ist nicht der Leser; er soll nicht hinter die Kulissen sehen, auch nicht in die Zelle des Dichters, nicht einmal in die Werkstatt des Theatermeisters."

Der richtige Anfang für die Gesamtaufführung des Faust ist einzig und allein der Prolog im Himmel. Der Dreigesang der Erzengel gibt den weihevoll-feierlichen Grundakkord für die Stimmung des Gedichtes.

Der Tragödie erster Teil

Es empfiehlt sich, den ersten Teil, schon wegen der Parallelität zum zweiten Teil, in fünf Akte zu gliedern. Der erste Akt würde, nachdem der Prolog im Himmel als Vorspiel vorangegangen ist, das Monodram, den Spaziergang und die Szene im Studierzimmer bis zu Mephistos erstem Abgang (V. 1525) umfassen. Diese drei Szenen bilden insofern ein größeres zusammengehöriges Ganzes, als sie sich zeitlich unmittelbar aneinander anschließen (Ostermorgen, Ostertag, Osterabend) und die Exposition bis zu dem Punkte führen, den man nach den Schulbegriffen der dramatischen Technik als das erregende Moment bezeichnen könnte: dem ersten Erscheinen Mephistos. Da zwischen diesem und Mephistos zweitem Auftritt (V. 1530) ein längerer Zeitraum liegt, ist der Akteinschnitt an dieser Stelle sehr wohl angebracht. Auch vom dekorativen Standpunkt ist diese Anordnung des ersten Aktes empfehlenswert. Das tiefe und komplizierte szenische Bild, das der Spaziergang erfordert, wird eingeschlossen von den beiden Szenen in der Studierzelle, die möglichst kurz und eng zu halten ist, sodaß die ganze Dekoration des Spaziergangs soweit

als möglich fertig dahinter stehen kann und die beiden Verwandlungen ohne jeden Aufenthalt zu vollziehen sind. Es ist daran zu erinnern, daß diese drei großen Szenen schon in dem obenerwähnten von P. A. Wolff entworfenen Szenarium für die geplante Weimarer Aufführung, desgleichen in der Einrichtung Klingemanns, zu einem Akte, dort zum zweiten, hier zum ersten Akte des Stückes, zusammengefaßt waren.

Der zweite Akt, der ebenfalls drei Schauplätze verlangt, würde die dritte Szene im Studierzimmer — Teufelspakt, Schülerszene und Ausfahrt — Auerbachs Keller und die Hexenküche umfassen. Diese beiden ersten Akte würden zusammen mit dem Vorspiel ungefähr eine Spieldauer von zwei Stunden in Anspruch nehmen, so daß der Zuschauer keineswegs, wie es häufig der Fall ist, schachmatt an den Beginn der Gretchentragödie heranzutreten bräuchte. Der dritte Akt führt das Gretchendrama bis zum Schluß der ersten Gartenszene (V. 3216), der vierte bis zur Domszene (V. 3834); der fünfte Akt umfaßt die Walpurgisnacht und die letzten Szenen.

Für die Inszenierung und die Darstellung des ersten Teils hat sich im Lauf der vielen Jahrzehnte, in denen er sein Heimatrecht auf der Bühne erobert und behauptet hat, eine Art von Tradition herausgebildet, die ihre im ganzen weit mehr hemmende und nachteilige als segensvolle Macht auch heute noch in allen Aufführungen des Stückes geltend macht. Welch eine verhängnisvolle Bedeutung dieser Macht der starren Tradition in unserem

Theaterleben zukommt, weiß jeder, der mit der Geschichte der Klassiker auf unsern Bühnen einigermaßen vertraut ist. Der Kampf gegen das Überlieferte, gegen die hergebrachte Schablone, gegen das Ewig-Gestrige gehört zu den erbittertsten und vielfach zu den erfolglosesten Kämpfen, die am Theater fortwährend zu führen sind.

Zu dem, was die Tradition in den Faustaufführungen auf dem Gewissen hat, gehören alle Züge in Inszenierung und Darstellung, die mit dem hinlänglich bekannten Streben unserer Schauspieler und Regisseure zusammenhängen: dem Publikum alles möglichst sinnfällig vor Augen zu stellen, ihm unter der Annahme, daß seine geistigen Fähigkeiten dies notwendig machen, alles und alles zu verdeutlichen, an seine Phantasietätigkeit aber so wenig als nur irgend möglich zu appellieren. Diese Neigung unserer Bühnenkunst, unter der sich namentlich die heutige Regie immer mehr zu einer superklugen Überregie, zu einem selbstgefälligen Virtuosentum der Regie auszuwachsen droht, findet gerade im ersten Teile des Faust einen äußerst fruchtbaren Boden. Da gibt es so reichliche Gelegenheit, dem Publikum alles mögliche zu zeigen und den Zuschauer über die tiefsinnigen Geheimnisse der Dichtung aufzuklären, daß Regisseure und Schauspieler nur schwer der Versuchung zu widerstehen vermögen, diesem angeblichen Bedürfnis in möglichst reichlichem Maße nachzukommen und den Zuschauer an den Segnungen ihres überlegenen Wissens teilnehmen zu lassen. Man übersieht dabei freilich, daß jenes Streben gerade bei einer Dichtung wie Faust vielfach

doppelte Gefahren mit sich bringt. Die übersinnliche Welt, der in dem untheatralischen, ursprünglich nicht für die Bühne bestimmten Gedichte eine so wichtige und bedeutende Rolle zufällt, spottet mehr oder minder allen Bemühungen, sie durch die Mittel der realen Bühne zu verwirklichen und anschaulich zu machen; je deutlicher die Regie dem Publikum jene übersinnlichen Elemente zu verwirklichen sucht, desto mehr geraten sie in Gefahr, an Glaubhaftigkeit sowohl wie an dichterischem Reiz für den Zuschauer zu verlieren. Eine kluge Regie müßte deshalb im Gegensatz zu der bestehenden Übung darauf bedacht sein, alles das, was der realen Darstellung widerstrebt, dem Auge des Zuschauers zu entziehen oder es nur in undeutlichen Umrissen mehr ahnen als eigentlich sehen zu lassen.[1])

Das gilt gleich von dem Anfang der Dichtung: von dem Prolog im Himmel. Das Problem, das hier und in der Schlußszene des zweiten Teils an die Bühnendarstellung gestellt wird, ist freilich unendlich schwer, es ist vom idealen Standpunkt sogar unlösbar. Keine Bühnenkunst der Welt wird jemals imstande sein, hier ein Bild zu schaffen, das dem Fluge der menschlichen Phantasie zu folgen vermag. Es wird sich mehr oder

[1]) Ich freue mich, in der Tendenz dieser Schrift mit den Ausführungen eines anonymen Aufsatzes „Die Osteraufführungen von Goethes Faust“ (Kunstwart V, 15, 1892) zusammenzutreffen. Die Redaktion des Kunstwart hat diesen Aufsatz kürzlich von neuem abgedruckt (XIX, 15) mit der Bemerkung: „Wir fragen die Leser: Ist, was er rügt, heute überwunden oder nicht?“ —

minder immer um die Schaffung eines Kompromisses handeln. Etwas Besseres freilich müßte dieser Kompromiß zustande bringen, als das, was unsere Bühnen gemeinhin hier zu bieten pflegen. Dieser entsetzliche Theaterhimmel, mit seinen von Ölfarbe riechenden Wattewolken, mit seinen in grellen, aufdringlichen Farben hineingepflanzten Theaterengeln, deren Körperlichkeit womöglich noch in seltsamem Kontraste steht zu den auf den Prospekt gemalten geflügelten Engelscharen, diese wahrhaft stimmungmordende elektrische Effektbeleuchtung, die mit ihrer grellen, unzarten Deutlichkeit in die dick aufgetragene Schminke auf den Gesichtern der als Engel verkleideten Theaterdamen hineinleuchtet — das alles ist von einer Geschmacklosigkeit und künstlerischen Rohheit, die jeder Beschreibung spottet. Dieser landesübliche Theaterhimmel ist in der Tat nur für das Begriffsvermögen der kleinen Kinder bestimmt — und selbst diese würden, wie ich fürchte, nur mit einer gewissen Ernüchterung in diesen Himmel schauen. Der Erwachsene aber wird von keinerlei Sehnsucht gequält nach den Freuden der himmlischen Seligkeit.

Trotz der außerordentlichen Schwierigkeit des Problems müßte es möglich werden, etwas Besseres zu finden, als das, was die Tradition der Theater hier bietet, und dem Problem eine Lösung zu geben, die wenigstens einigermaßen als eine künstlerische bezeichnet werden kann. Hier liegt eine lohnende Aufgabe für einen genialen Maler und für einen Beleuchtungskünstler, der mit neuen und eigenen Ideen zu arbeiten versteht. Wie

die Aufgabe im einzelnen zu lösen wäre, das ist theoretisch nur schwer zu beschreiben. Nur das kann gesagt werden, daß der leitende Grundgedanke der sein müßte: alle nackte Deutlichkeit zu vermeiden und das Bild des Himmels mit seinen Insassen verschleiert, in matten, duftigen Farbentönen, in unbestimmten und kaum zu unterscheidenden Umrissen dem Auge des Zuschauers zu zeigen. Die Gestalten müssen mehr geahnt als deutlich geschaut werden. Das Licht hat durchweg nur gedämpft zu wirken; dem grellen Weiß wären violette Töne vorzuziehen; nur nach hinten und oben hätte vielleicht eine diskrete Steigerung des Lichtes ahnungsvoll auf noch lichtere Höhen hinzudeuten. Die Schwierigkeit der Beleuchtung wird hauptsächlich darin liegen, in dem Himmel, der an sich natürlich nach Licht verlangt, den Eindruck einer gewissen freudigen Helle hervorzurufen, und dabei doch alle grellen, unschön verdeutlichenden Lichter zu vermeiden.

Vielleicht würde sich bei einer solchen Art der Inszenierung auch die Möglichkeit ergeben, die Gestalt des Herrn — an Stelle des immerhin mißlichen Auswegs, daß man bloß seine Stimme hört — sichtbar auf der Bühne erscheinen zu lassen. Vielleicht — vielleicht auch nicht: das könnte nur der praktische Versuch entscheiden. Jedenfalls würde der Eindruck der Szene durch die Sichtbarkeit des Herrn bedeutend gesteigert werden. Schon die Wette verlangt die persönliche Anwesenheit der beiden Kontrahenten. Ist der Herr nicht sichtbar, so gewinnt der Teufel unwillkürlich ein gewisses Über-

gewicht, auf das er keinen rechtsgültigen Anspruch erheben kann. Goethe selbst dachte, als man in Weimar eine Aufführung des ersten Teiles in Erwägung zog, an eine sichtbare Darstellung des Herrn. Matthisson berichtet nach einem Gespräche, das er 1815 mit dem Dichter über diesen Gegenstand geführt haben will: „Das Kostüm Gottvaters gilt für eine Aufgabe von gar seltsamer und schwieriger Art."

Was von der Vermeidung allzugroßer Deutlichkeit gesagt wurde, hätte bei einer sichtbaren Darstellung des Herrn freilich doppelt und dreifach zu gelten. Die dramatische Kunst ist gegenüber den bildenden Künsten in dem großen Nachteil, daß mit ihren Schöpfungen stets die höchst reelle Persönlichkeit des betreffenden darstellenden Künstlers auf das engste verbunden bleibt. Die Wirkung wäre in dem vorliegenden Falle auf das schlimmste gefährdet, sobald der Zuschauer imstande wäre, die Züge des Darstellers deutlich zu unterscheiden. Jede Deutlichkeit wäre der Tod der Illusion.

Ob die drei Erzengel weiblich oder männlich zu besetzen sind, ist theoretisch schwer zu entscheiden. Die besonderen Personalverhältnisse der einzelnen Bühne haben hier in maßgebender Weise mitzusprechen. Trotz der männlichen Namen und trotz der Gewöhnung durch die bildende Kunst, die Erzengel als Jünglinge dargestellt zu sehen, möchte ich der weiblichen Besetzung den Vorzug geben. Die weibliche Stimme will mir in das Ensemble des Himmels, namentlich für den besonderen Inhalt der den Erzengeln zugeteilten Reden und Lob-

gesänge weit besser zu passen scheinen als das männliche Organ. Dem weichen harmonischen Vollklang dieser kristallenen Sprache kommt die hohe, klare und sieghafte Stimme des Weibes weit mehr entgegen, als die dunkle Färbung des männlichen Organs. Ausgeschlossen ist es natürlich, daß die Erzengel zum einen Drittel weiblich, zu den beiden andern aber männlich besetzt werden; die drei Engelsgestalten müssen eine harmonische Einheit bilden.

Auch sonst möchte ich das männliche Element soweit als möglich aus dem Himmel verbannt sehen. Namentlich am Schluß des zweiten Teils sieht man ihn vielfach mit allen möglichen männlichen Gestalten, mit würdigen Bischöfen und langbärtigen Heiligen, bevölkert, die zur Förderung der Erlösungstimmung nicht eben bedeutend beitragen. Das Männliche widerstrebt dem Wesen des Himmels; man behalte ihn ausschließlich dem Ewigweiblichen vor.

Etwas anderes ist die vielerörterte Frage, ob die Reden der Erzengel gesungen oder gesprochen werden sollen. So begreiflich der Wunsch ist, die unvergleichliche Poesie der Goetheschen Worte durch eine rezitatorische Wiedergabe zur vollen Geltung zu bringen, so groß sind die Schwierigkeiten, die sich dem in der Praxis entgegenstellen. Bei der großen Fülle der Rollen ist es unendlich schwer, auch noch für die Figuren der drei Erzengel schauspielerische Kräfte auf den Plan zu stellen, die dieser bedeutenden rezitatorischen Aufgabe gewachsen sind. Der Vortrag dieser weihedurchtränkten

Verse verlangt allererste rhetorische Kräfte, die in den meisten Fällen nicht vorhanden sind. Die Oper aber kann hierfür ihre ersten Stützen zur Verfügung stellen. Und selbst eine musikalische Wiedergabe, die in Komposition und Gesang nicht auf der vollen Höhe der Dichtung steht, macht noch immer einen besseren und weihevolleren Gesamteindruck als eine ungenügende Rezitation. Zudem drängt der ganze Lobgesang der Erzengel nach der Musik und dem wirklichen Gesange hin; nur der Gesang vermag hier die richtige Stimmung zu geben.

Daß Mephisto im Himmel mit allen Insignien seiner satanischen Majestät erscheint, als da sind Pferdefuß, Hörner und Fledermausflügel, ist durchaus angebracht. Aber *eines* darf er nicht zu Hause lassen: den satanischen Humor. Seine Worte:

> Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen

stehen in schreiendem Kontraste zu dem gewaltigen Stimmaufwand und dem Pathos der Deklamation, das der Darsteller meistens zu entfalten pflegt. Die Worte des Herrn:

> Von allen Geistern, die verneinen,
> Ist mir der *Schalk* am wenigsten zur Last

müssen dem Darsteller als Wegweiser dienen. Mephisto darf auch im Himmel den Schalk nicht verleugnen. Er spielt gewissermaßen die Rolle des Hofnarren am Hofe des Herrn.

Nach dem Prolog im Himmel, der die Tragödie als selbständiges Vorspiel eröffnet, beginnt sogleich der erste Akt mit dem einleitenden Monodram. Das „verfluchte dumpfe Mauerloch“ der Studierzelle sollte so eng und niedrig als nur irgend möglich gehalten werden; aus künstlerischen Gründen sowohl wie aus technischen; der Raum ist auf unsern Bühnen gewöhnlich viel zu groß. Der Gegensatz der finstern und engbeschränkten Welt der mittelalterlichen Studierzelle zu der großen Welt, die Faust an der Seite seines Begleiters später durchmißt, muß auch äußerlich in charakteristischer Weise zum Ausdruck kommen. Dem Darsteller ist wiederholt in Erinnerung zu rufen, daß Faust in den ersten Akten des ersten Teils nicht in alter Maske, als angegrauter Fünfziger oder Sechziger, sondern im kräftigsten und reifsten Mannesalter zu spielen ist. Er zieht erst „an die zehen Jahr“ seine Schüler an der Nase herum. Auch deutet der ganze Charakter der ursprünglichen Faustdichtung, mit seinen elementaren leidenschaftlichen Eruptionen, auf ein jüngeres Alter hin. Der scheinbare Widerspruch in den Worten der Hexenküche:

Und schafft die Sudelköcherei
Wohl dreißig Jahre mir vom Leibe?

— Worte, bei denen übrigens an eine psychologisch sehr wohl denkbare und keineswegs buchstäblich zu nehmende Hyperbel gedacht werden kann — braucht demgegenüber nicht in Betracht zu kommen. Der Darsteller widerstehe deshalb der Versuchung, dem größeren Effekt zuliebe,

den die Verwandlung in den jungen Faust der Gretchentragödie verspricht, in den ersten Akten eine ältere Charaktermaske anzulegen. Er spare sich den eigentlich alten Faust für den Schluß des zweiten Teiles auf. Auch Wagner ist nicht als alternder Mann, in der Maske eines „anstudierten Pedellen" (Bulthaupt), sondern als Famulus, d. h. als Student in jüngeren Jahren zu spielen. Nicht im Alter, sondern in seinem Gebahren muß das Charakteristische liegen.

Eines der schwierigsten Probleme ist die Erscheinung des Erdgeistes. Er spottet der Realisierung durch die Bühnenkunst und wirkt kleinlich, in welcher Weise man diese auch versuchen mag. Goethe selbst wollte ihn bekanntlich durch ein von Flammen umwalltes Riesenantlitz verkörpert sehen. Er beschäftigte sich zu verschiedenen Zeiten mit dem Problem und ließ es auch bei der ersten Weimarer Aufführung von 1829 in dieser Weise lösen. Aber die Wirkung war, wo man es so oder in ähnlicher Weise versuchte, meist sehr verschieden von der, die das „schreckliche Gesicht" auf Faust nach der Meinung des Dichters ausüben soll.

Die Anordnungen, die Goethe selbst für die Weimarer Aufführung von 1829 vornahm, sind überhaupt für die heutige Bühne wenig maßgebend. Wohl schien es dem Dichter, wie er an Rochlitz schrieb, für Augenblicke wert, „zu beobachten, wie man es angegriffen, um das quasi Unmögliche, zum Trotz aller Schwierigkeiten, möglich zu machen." Der Anteil, den er an jener Weimarer Aufführung nahm, ist durchaus nicht gering; er hat einige

neue Verse gedichtet, andere umgearbeitet, für die Einrichtung des Textes, die Musik, die Inszenierung und die Darstellung nach verschiedenen Seiten Sorge getragen (vgl. Gräf, Goethe über seine Dichtungen II, 2, 1904, und Gräf, Goethes Anteil an der ersten Faustaufführung, 1904). Aber trotz alledem hat er gegen die Aufführung des ersten Teils einen gewissen Widerwillen behalten und mehr oder minder bewahrheitet, was er im März 1829 an Zelter geschrieben hatte: „Meinen Faust wollen sie auch geben, dabei verhalt' ich mich passiv, um nicht zu sagen leidend." Jedenfalls ist das, was uns über die Anteilnahme des Achtzigjährigen an jener Aufführung bekannt ist, nicht derart, daß es für die heutige Inszenierung des Gedichtes irgendwie bestimmend sein könnte. So sollte die Pietät für den Dichter auch nicht dazu verführen, es auch heute noch in jener Szene mit dem bekannten Riesenantlitz zu versuchen.

Ferdinand Gregori (Schauspielersehnsucht, 1903) möchte die Erscheinung des Geistes nur durch eine Flamme andeuten, die aus der Kulisse schlägt. Aber bei der geschlossenen Dekoration, die für die Studierzelle heute wohl durchweg verwendet wird, hat diese Art der Darstellung ihre Schwierigkeit. Daß es an sich auf alle Fälle das Beste wäre, den Geist gar nicht in Person erscheinen zu lassen, sondern ihn, wie Bulthaupt will, „durch Donner, Blitz und Sturm ankündigen und hinter der Szene durch ein Schallrohr sprechen zu lassen," kann keinem Zweifel unterliegen. Soll er aber trotzdem sichtbar sein, so bleibt noch immer das relativ beste Auskunftsmittel, ihn, wie es meistens

geschieht, in ganzer Gestalt auf einem hohen Postament zu zeigen, das durch den weiten und lang herabwallenden Faltenmantel mit der Gestalt zu Einem verschmilzt und diese ins Unbestimmte zu vergrößern scheint. Doch müßte auch dann die Beleuchtung dafür sorgen, daß die Gestalt in Dunkel gehüllt bliebe und nur durch ein zeitweiliges flammenartiges Aufleuchten auf Augenblicke erkennbar würde. Je seltener dies geschieht und je weniger der Zuschauer zu unterscheiden vermag, desto besser für die Illusion.

Bei den Worten des Erdgeistes V. 498:

Ein furchtsam weggekrümmter Wurm

begegnet man in der Rezitation des Schauspielers noch immer dem unglaublichen Mißverständnis, als ob Faust mit einem „auf dem Wege" gekrümmten, anstatt mit einem von dem Anblick des Geistes „weg" (= fort) gekrümmten Wurm verglichen werde. Durch diese törichte Auffassung wird die ganze prachtvolle Plastik des Bildes vernichtet.

Die Studierlampe, die mit dem Beginne des Zaubers erlischt, bleibt, im Gegensatze zu der von Wilbrandt eingefügten Bühnenanweisung, auch nach dem Verschwinden des Geistes erloschen; während des Gesprächs mit dem Famulus wird die Zelle durch Wagners Lampe erhellt; nachdem sich dieser entfernt hat, bildet die einzige Lichtquelle für das im Dunkeln liegende Zimmer das Mondlicht, das durch das Fenster hereinleuchtet. Während des folgenden Monologes verschwindet das Licht des

Mondes, und es beginnt sich das erste Grauen des anbrechenden Tages bemerkbar zu machen. Die wunderbare Stimmung des Schlusses wird dadurch gewöhnlich um ihre volle Wirkung gebracht, daß man den Vorhang viel zu früh, unmittelbar mit Fausts letzten Worten fallen läßt. Das ist verkehrt. Der angeschlagene Stimmungsakkord muß hier voll und mächtig ausklingen. Mit jenen letzten Worten hat Faust den Fensterflügel aufgestoßen und ist davor auf die Kniee gesunken, er verbirgt sein Haupt in den Händen, von den ersten Strahlen des hereindringenden Morgenrot überflutet. Mit dem Schluß der Rede hat die letzte Strophe des durch das geöffnete Fenster nun stärker vernehmbaren Ostergesangs noch einmal anzuheben und mit dem voll und breit ausklingenden musikalischen Schlußakkord die Szene zu Ende zu führen. Erst mit den letzten Tönen des Gesangs hat sich langsam der Wolkenvorhang, dessen Verwendung hier und bei der zweiten Verwandlung des ersten Aktes aus technischen Gründen zu empfehlen ist, über dem Bilde zu senken. Wird dieser Szenenschluß, wie es durchweg üblich ist, überhastet oder unrichtig angeordnet, so wird eine der schönsten theatralischen Wirkungen des ersten Teils in unverantwortlicher Weise verkürzt. Daß es bei der ersten Wiener Aufführung des Gesamtwerkes gar möglich war, daß man von dem Ostergesang überhaupt nichts hörte (!), läßt wie manches andere, was Schröer hierüber berichtet (Die Aufführung des ganzen Faust auf dem Wiener Hofburgtheater, 1883), die großen Lobsprüche, die man jener Inszenierung von

manchen Seiten erteilte, in einem etwas zweifelhaften Licht erscheinen.

Der **Spaziergang** gehört zu den Teilen der Dichtung, in denen der völlig untheatralische Charakter des Werkes am auffallendsten zutage tritt. Die Szenen „vor dem Tor“ sind nicht für die Bühne gedacht und deshalb streng genommen auch auf der Bühne nicht darstellbar. Es fehlt diesen Szenen die erste Bedingung des Theatralischen: ein einheitlicher Schauplatz. Die Phantasie des Dichters begleitet die auftretenden Personen, vor allem Faust und Wagner, auf ihrem Spaziergang vor dem Tor. Die Landschaft verändert sich fortwährend und bewegt sich mit den Personen weiter. Die ersten Szenen, wo die verschiedenen Vertreter des spazierenden Volkes erscheinen, können zur Not unmittelbar vor dem Tore spielen; aber schon der Tanz unter der Linde und das Gespräch Fausts mit den Bauern sind an einem ganz andern Platze, in größerer Entfernung von der Stadt („Ich höre schon des Dorfs Getümmel“), gedacht; abermals an einem andern Platze, in weitem Abstand von dem lauten Getümmel der Dorfschenke, spielt der letzte Teil der Szene, wo sich Faust und sein Begleiter, nur von der Einsamkeit der dämmernden Natur umgeben, auf dem Steine niederlassen. Der Dichter reiht alle diese Szenen, bloß dem Fluge seiner Phantasie folgend, ohne Unterscheidung des Schauplatzes aneinander. Man sieht: es fehlt jeder Gedanke an die Bühnendarstellung.

Das Theater könnte die Vorführung dieser Szenen, wenn sie im Sinne des Dichters verfahren will, eigent-

lich nur auf eine Weise bewältigen: durch eine Wandeldekoration, die Personen und Vorgänge von dem Platz vor dem Tore über die Dorfschenke hinaus in die Einsamkeit der ländlichen Natur begleitet. Es ist zu verwundern, daß die Neuerungswut unserer Ausstattungsbühnen noch nicht auf den vielversprechenden Einfall gekommen ist, das Problem des Spaziergangs auf diese neue Weise zu lösen. Daß die Bühnen hiervon durch die Einsicht bewahrt wurden, daß die an sich schon sehr anfechtbare Einrichtung der Wandeldekoration, die höchstens im musikalischen Drama verwendbar ist, im gesprochenen realistischen Schauspiel überaus geschmacklos und unkünstlerisch wäre — zu dieser Annahme ist man angesichts mancher ähnlichen Versuche auf verwandtem Gebiete kaum berechtigt.

Auf andere Weise suchte man die Schwierigkeit dadurch zu beseitigen, daß man vor dem Tanz unter der Linde (V. 949) eine Verwandlung einlegte und den vorangehenden Teil der Szene auf dem Platze vor dem Tore, den nachfolgenden vor der Dorfschenke unter der Linde spielen ließ. Die Konsequenz würde in diesem Falle allerdings verlangen, daß sich die Bühne nach der Bauernszene (V. 1070) noch einmal in einen dritten Schauplatz verwandelte. Aber auch dieser Ausweg ist verfehlt. Denn die zusammengehörige und durch eine gewisse Einheit der Stimmung zusammengehaltene Szenenreihe des Spaziergangs darf nicht durch Verwandlungen auseinander gerissen werden.

Es bleibt also zur Lösung des Problems nur eines

übrig: einen Kompromiß zu schließen und, mit Verzicht auf das durch die Dichtung eigentlich vorgeschriebene Weiterschreiten der Personen, einen Schauplatz zu konstruieren, auf dem sich die verschiedenen Vorgänge der Szenenreihe mit einiger Wahrscheinlichkeit abspielen können. Diesen Weg hat die Bühnenpraxis bisher fast durchweg eingeschlagen und wird ihn wohl auch in Zukunft einschlagen müssen, sofern sie dem untheatralischen Problem eine einigermaßen theatralische Lösung geben will. Man schafft einen Schauplatz, der hinten auf der Seite das Stadttor, an dieses angelehnt, etwa vorn zur Seite, die Schenke, in der Mitte die Linde und auf der andern Seite die Erhöhung mit dem Steine zeigt. Am glücklichsten für eine solche Anordnung erwies sich die Devrientsche Mysterienbühne, die hier durch die verschiedenen Höhen des Brückwerks ein ungemein malerisches Bild zu bieten vermochte, wenn sie auch die Unnatürlichkeit, die so Heterogenes auf einen, relativ engen Schauplatz zusammendrängte, nicht beseitigen konnte. Eine bedenkliche Seite dieses Kompromisses ist immer die: daß namentlich die letzte Szene, die eine gewisse Isolierung der Sprechenden in der Einsamkeit der Natur verlangt, in ihrer Stimmung erheblich geschädigt wird, wenn sie sich auf dem Platz vor der Schenke und vor dem Tor abspielt, wo unmittelbar vorher das jubelnde Lärmen der Volksmenge ertönte. Die Regie tut deshalb wohl daran, ihr Augenmerk darauf zu richten, daß wenigstens der landschaftliche Ausblick des Hintergrunds dem Stimmungsgehalt jener Szene so weit als

möglich entgegenkommt. Ein weiter Ausblick in die von den ersten Vorboten des Frühlings berührten Lande, ein Blick, der durch das Stadttor und die angrenzende Architektur nicht allzusehr beengt werden darf, muß etwas von der Stimmung hervorzaubern, die Faust beseelt, wenn

— über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimat strebt.

Dabei ist der häufig vorkommende Fehler zu vermeiden, daß die Landschaft ausgesprochenen Frühlingscharakter zeigt. Nicht dieser, sondern der erste Vorfrühling entspricht der vom Dichter gewollten Stimmung. „Die Befreiung der Seele vom Druck des Winters soll uns fühlbar werden" (Schröer).

Auch in dem übertriebenen Volksgewühle und dem unnötigen Aufgebot einer allzugroßen Menschenmasse, wie es der erste Teil des Spaziergangs auf vielen Bühnen zeigt, wird die eigentümliche Stimmung dieser Szenen häufig verfehlt. Eine verkehrte Meiningerei glaubt in der Bewegung der bunt durcheinander wogenden Masse nicht genug des Guten tun zu können. Das wirkt verwirrend und zerstreuend und bringt einen störenden Farbenton in das friedlich heitere Bild des Osterspaziergangs, wie es die Stimmung des Gedichtes verlangt. Vor allem müssen die einzelnen Gruppen der Sprechenden deutlich zur Geltung kommen und dürfen nicht in dem bunten Durcheinander des Menschengewühls verschwinden. Während des Bettlerliedes darf nicht, wie es fast durchweg in gedankenloser Schablone zu

geschehen pflegt, der ganze Chor im wohlgeordneten Halbkreis um den Bettler herumstehen und seinem Gesang mit einer Aufmerksamkeit und Andacht lauschen, als ob ein berühmter Tenorist eine Konzertarie zum besten gäbe; es fehlt nur das eine noch: daß am Schluß applaudiert wird. Um das Lied des Bettlers hat sich selbstverständlich niemand zu kümmern; die Spaziergänger gehen achtlos plaudernd an ihm vorüber; einer oder der andere wirft ihm eine Münze zu. Der Bettler selbst, den gewöhnlich die Oper zu stellen pflegt, darf nicht von dem löblichen Ehrgeiz beseelt sein, seine schönen Mittel zu entfalten, sondern er muß mit halber Stimme singen, ermüdet und mechanisch; er singt vermutlich schon einige Stunden lang. Daß auch der Soldatenchor, entsprechend dem Rahmen des ganzen Bildes, durchaus realistisch behandelt werden muß und nicht, wie man es vor kurzer Zeit noch erleben konnte, als Opernchor, der sich zur Absingung der Nummer vorn an der Rampe aufpflanzt, um sofort nach deren Schluß im Eilmarsch wieder abzuziehen, braucht kaum erwähnt zu werden. Dies alles sind scheinbar nur unwichtige Dinge; in der Tat ist selbst die geringfügigste Kleinigkeit auf der Bühne von Wichtigkeit. Wird sie richtig gemacht, so fällt es keinem Menschen auf; wird sie verfehlt, so erhalten die wenigen, die nicht ganz gedankenlos im Theater sitzen, einen Schlag vor den Kopf.

Faust selbst hat bei seinem Auftritt mit Wagner nicht aus dem Stadttor, sondern von der entgegengesetzten Seite zu kommen. Das widerspricht allerdings der

Meinung des Textes, nach der Faust soeben offenbar die Stadt verläßt und seinen Spaziergang in das Gefilde erst antritt. Durch den szenischen Charakter des kombinierten Schauplatzes aber empfiehlt sich die Annahme, daß Faust von dem Spaziergang hier bereits zurückkehrt. Im andern Falle, wenn Faust soeben erst aus dem Tor getreten wäre, bekämen die Worte

Nur wenig Schritte noch hinauf zu jenem Stein!
Hier wollen wir von unsrer Wandrung rasten —

Worte, die auch so nur schwer mit der szenischen Situation zu vereinigen sind, einen etwas merkwürdigen Anstrich.

Als Faust und Wagner zu dem großen Schlußgespräch auf die Erhöhung getreten sind, hat sich der Schauplatz von Menschen völlig entleert, die Dämmerung beginnt langsam hereinzubrechen, hinter den Fenstern der Schenke werden die Lichter entzündet. Zum Schluß der Szene vollkommene Nacht und Mondlicht eintreten zu lassen, ist eine ungerechtfertigte Effekthascherei, die dem Text und der Situation widerspricht. Die ganze Stimmung der Szene mit dem Erscheinen des Pudels ist die des Zwielichts und der Dämmerung und nicht die des nächtlichen Dunkels. Dingelstedts Wunsch nach einem sichtbar werdenden natürlichen Hund oder gar nach einem als Hund verkleideten Balletteleven (!) kann natürlich nicht erfüllt werden. Schon die Erinnerung an den Schöpfer des Werkes, der dem Hunde des Aubry auf dem Weimarer Theater zu weichen sich gezwungen sah, müßte den Gedanken an solche Torheiten

verbannen. Faust und Wagner blicken bei der betreffenden Szene in die Kulisse, wo sich der Zuschauer den kreisenden Hund zu denken hat. Mit Wagners Worten (V. 1167):

Es ist ein pudelnärrisch Tier

wird die Szene am besten geschlossen. Bei der ersten Weimarer Aufführung schloß die Szene schon mit V. 1163: Du siehst! ein Hund, und kein Gespenst ist da.

Das unglaubliche Deutlichkeitsmätzchen der Wilbrandtschen Bearbeitung, die während des Gespräches zwischen Faust und Wagner (bei V. 1121) Mephisto hinter jenem erscheinen und ihn einige Verse später mit „geheimnisvollen Gebärden" wieder verschwinden läßt, die dann am Schluß der Szene vorschreibt, daß nach dem Abgang der beiden abermals Mephisto in Scolastenkleidung auftaucht und „vom Mond beleuchtet hinter ihnen nach in die Stadt hineinhinke" (Mephisto, der hier in die Gestalt des Pudels gebannt ist!) — diese ebenso willkürlichen wie sinnentstellenden Mätzchen werden bei der Aufführung des Werkes nach jener Bearbeitung in den meisten Fällen glücklicherweise beseitigt.

Der Anfang der folgenden Szene im Studierzimmer ist derart zu ordnen, daß der vom Spaziergang zurückkehrende Faust nicht vor den Augen des Zuschauers in die Zelle tritt — er müßte in diesem Falle den Pudel bei sich haben — sondern daß er beim Beginn der Szene bereits auf der Bühne ist. Es wird angenommen, daß er soeben eingetreten ist; der Pudel hat bereits

hinter dem Ofen seinen Platz gefunden, die Lampe auf dem Tisch ist entzündet; Faust steht am Fenster, gedankenvoll in das Dunkel der Nacht hinausblickend. In der folgenden Teufelsbeschwörung, deren Hokuspokus wenig Reiz bietet, sind starke Striche möglich.

Der Schluß der Szene, wo Faust durch Mephistos Geisterkonzert in Schlaf gesungen wird, verlangt nach einem energischen Bruch mit dem, was die traditionelle Theaterschablone hier zu bieten pflegt. Ohne daß der Text der Dichtung irgend eine Veranlassung dazu gibt, sucht man die „schönen Bilder", die Faust, von dem Zaubergesang der Geister umgaukelt, im Traum zu sehen glaubt, dem Zuschauer in nackter realistischer Deutlichkeit zu versinnlichen. In welch überzeugender Weise dies geschieht, ist jedem Theaterbesucher bekannt. Die Wirkung ist der, die man zu erreichen sucht, in den meisten Fällen entgegengesetzt, sei es nun, daß die Vertreterinnen des Balletts aus der Versenkung auftauchen und den schlafenden Faust mit der widerlichen Unnatur ihrer typischen Ballettposen umhüpfen, ihm süß lächelnd die gefüllten Becher und die Reize ihrer schöngeschnürten Körper offerieren; sei es, daß sich im Hintergrund eine Wand des Gemaches öffnet und eine große Ausstattungsfeerie in Gestalt eines von elektrischen Effektlichtern übergossenen üppig lockenden lebenden Bildes des gesamten Ballettpersonales sichtbar wird. Haben unsere Bühnen denn kein Empfinden für den lächerlichen Firlefanz solches unangebrachten Ausstattungsplunders? Und wozu der ganze unnötige, für den Geschmack der Galerien berechnete

Aufwand? Keine Ausstattung der Welt, auch wenn sie sich feinerer und geschmackvollerer Farbentöne befleißigt, als derer, die wir gewöhnlich sehen, ist imstande, hier die Eindrücke wiederzugeben, die auf Fausts Seele einwirken.

Der Brauch, jene „schönen Bilder“ in Anlehnung an Darstellungen der bildenden Kunst auf der Bühne zu versinnlichen, geht schon auf die ersten Faustaufführungen zurück. Schon das Weimarer Soufflierbuch von 1829 (Gräf S. 489) enthält die Regiebemerkung: „Allegorischer Tanz von Sataniskеn als Amoretten mit Fledermausflügeln (siehe das Rambergische Kupfer in der Minerva 1828, mit den nötigen Modifikationen), unter welchem Faust einschläft“. Das ist für die heutige Bühne aber nicht maßgebend. Man verzichte auf die törichte Versinnlichung jener Bilder und überlasse diese ganz und gar der Phantasie des Hörers, der durch die Musik des Geisterchors, falls diese ihrer Aufgabe genügt, hinreichende Anregung empfängt. Sobald die Musik einsetzt, erlöscht die Lampe, das Zimmer wird völlig dunkel, weich und einschmeichelnd ertönt aus weiter Ferne der unsichtbare Geisterchor; kaum erkenntlich in ihren schwarzen Konturen steht die dunkle Gestalt Mephistos unbeweglich hinter Faust und wartet, bis dieser entschlummert ist. Dann beginnt er:

Er schläft! So recht, ihr luft'gen, zarten Jungen rc.

Die ganze folgende Rede bis zu seinem Abgang ist im leisesten Flüsterton zu halten. Nachdem er sich entfernt hat, setzt der Geisterchor, der kurz pausiert hatte,

noch einmal ein; während er dann im leisesten Pianissimo in der Ferne verklingt, senkt sich langsam der Vorhang über dem schlafenden Faust und dem in völligem Dunkel liegenden Zimmer.

Steht die musikalische Behandlung des Geisterchors auf der entsprechenden künstlerischen Höhe, so wird durch eine solche Art der Inszenierung eine weit vornehmere und stimmungsvollere Wirkung erzielt als durch den plumpen Ausstattungszauber, womit man gewohnheitsgemäß der lahmen Phantasie des Zuschauers auf die Beine zu helfen sucht. Wer hier aber die Evolutionen des Balletts vermißt, für den ist Goethes Faust nicht geschrieben.

Der zweite Akt beginnt wiederum im Studierzimmer, über dem jetzt die Beleuchtung des hellen Tages liegt. Die beiden Szenen in der Studierzelle, Mephistos erstes Erscheinen und die Paktszene, wie es bei Devrient geschieht, ohne Unterbrechung unmittelbar aneinander zu reihen, geht nicht gut an; denn abgesehen von dem Zeitraum, der zwischen beiden Szenen gedacht ist und der nur durch das Fallen des Vorhangs zum Ausdruck kommt, würde diese Anordnung die Unwahrscheinlichkeit zur Folge haben, daß der Schüler dem Professor mitten in der Nacht seine Aufwartung macht. Die Paktszene, die in ihrem ersten Teile stärkere Kürzungen erträgt, als sie ihr gewöhnlich zuteil werden, gibt zu keinen besonderen Bemerkungen Anlaß. Daß der störende und in unnötiger Weise retardierende Geisterchor V. 1607—1634, ferner der von Goethe 1814 für den Fürsten Radziwill

gedichtete und 1829 wieder hervorgeholte, hinter Mephistos Worten „Blut ist ein ganz besondrer Saft" einsetzende Geistergesang:

Und wird er schreiben?
Ja, er wird schreiben rc.

für die heutige Aufführung zu beseitigen sind, ist selbstverständlich.

Als Mephisto sich zur Schülerszene in Fausts langen Talar hüllt, darf ihm dieser nicht, wie es Schröder schon an der Wiener Aufführung mit Recht getadelt hat und wie es auch sonst fast durchweg zu sehen ist, beim Anziehen des Rockes mit großer Beflissenheit behilflich sein. Einem Darsteller, der nur einigermaßen im Geist der Rolle lebt und die Situation begreift, müßte dies unmöglich sein. Fausts anerkennenswerte gesellschaftliche Höflichkeit gegen seinen höllischen Begleiter hat in diesem Moment einen äußerst komischen Beigeschmack. Noch soeben hat er gesagt, als Mephisto draußen den Schüler vernimmt:

Mir ist's nicht möglich ihn zu sehn.

Er ist ganz erfüllt von der Vorstellungswelt, die das vorige Gespräch in ihm erweckt hat. Nur mit halbem Ohre hört er hin, als Mephisto Rock und Mütze verlangt: wie mechanisch läßt er jenen von der Schulter gleiten, wirft ihn achtlos hin und entfernt sich, in tiefe Gedanken versunken, ohne auch nur mit einem Blick auf Mephisto und sein Gebahren zu achten. Dieser aber hat zu sehen, wie er ohne Fausts Hilfe in die Ärmel kommt.

Die **Schülerszene** ist derjenige Teil der Mephistorolle, die mit am meisten unter dem Fluch der Schablone und der überlieferten Theatermätzchen zu leiden hat. Zur Maske Mephistos sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß sie im allgemeinen viel zu sehr den ausgesprochenen Teufel zu charakterisieren sucht: im Prolog im Himmel mag dies am Platze sein; hier erscheint Mephisto in der vollen Livree des Satans, der auch die Gesichtsmaske entsprechen mag. Anders auf Erden, wo Mephisto in der Gestalt eines fahrenden Scolaren, dann in der eines edlen Junkers umhergeht. Wenn Mephisto bei seinem ersten Erscheinen vor Faust die volle Teufelsfratze zeigt, staunt man über die Kurzsichtigkeit des Doktors, der nicht sofort erkennt, wen er vor sich hat („Das also war des Pudels Kern! Ein fahrender Scolast?" „Wie nennst du dich?"). Der Darsteller hat nach dem Prolog im Himmel genügend Zeit sich umzuschminken. Dasselbe gilt von Mephistos Erscheinung in der Studentenszene und in der ganzen Gretchentragödie. Wenn Mephisto hier mit einem Gesicht herumläuft, das die Spatzen auf dem Dach verscheucht und seine höllische Abkunft auf hundert Schritt weit verrät, so wird es Gretchen in ihrer Scheu vor „des Menschen widrigem Gesicht" allerdings sehr leicht gemacht, ein „ahnungsvoller Engel" zu sein. Vor dieser unverkennbaren Teufelsfratze, wie sie uns auf den Theatern zu begegnen pflegt, würde das „unschuldig Ding" wahrscheinlich schon beim ersten Anblick Reißaus nehmen. Der Darsteller des Mephisto darf nicht vergessen, daß

er im ganzen Gretchendrama als Fausts Geselle und Freund erscheint und daß Gretchens und Frau Marthas Gebahren gegen ihn zur baren Unmöglichkeit wird, wenn er in seinem Aussehen den vornehmen Kavalier verleugnet, den „Herrn Baron“, als der er von der Hexe tituliert zu werden wünscht, und statt dessen seine satanische Herkunft für jedes Kind an der Stirne trägt. Daß Mephisto im ersten Teil nicht den traditionellen Gemsbart, die hochgestrichenen Teufelsbrauen, mit einem Wort die ausgesprochene Satansmaske trage, dies ist schon deshalb empfehlenswert, weil er verschiedene Rollen im Laufe des Abends zu spielen hat, deren glaubhafte Durchführung ihm durch die starre, gleichmäßig abschreckende Teufelsfratze sehr erschwert wird. Dies gilt auch von der Schülerszene, wo Mephisto die Rolle des alten Gelehrten spielt. Der Darsteller begnüge sich also mit einer scharfen und ausdrucksvollen, aber bartlosen und alles ausgesprochen Teuflische vermeidenden Gesichtsmaske. Das Satanische, das gewisse Undefinierbare, was Gretchen mit heimlicher Scheu erfüllt, muß durch die Charakteristik des Schauspielers, durch Mimik und Tonfärbung, zum Ausdruck kommen.

Wie in der Maske, so tritt auch in dem Spiel der meisten Darsteller viel zu deutlich das Bestreben zutage, fortwährend den Teufel herauszukehren. Bei der Schülerszene scheint der Schauspieler von dem Bestreben geleitet zu sein, dem Publikum unablässig klar zu machen, daß er kein wirklicher Professor ist, sondern der Teufel, der sich verkleidet hat und Komödie spielt. Namentlich

als auf die Theologie die Rede kommt, hält der Darsteller es für geboten, die eigentümlichen Empfindungen, die den Teufel bei diesem Thema begreiflicherweise beschleichen, durch entsprechendes Augenverdrehen und dergleichen dem Publikum zu verdeutlichen. Durch La Roche, den ersten Weimarer Darsteller des Mephisto, der unter Goethes Augen die Rolle studierte und von sich sagen konnte, daß an seiner ganzen Darstellung nicht soviel sein Eigentum sei, „als Platz hat unter dem Nagel", sind wir unterrichtet, wie der Dichter selbst diese Stelle gespielt haben wollte. La Roche berichtet: „In der Schülerszene ließ Goethe nach den Worten des Schülers: Fast möcht' ich nun Theologie studieren, eine Pause eintreten. In derselben zog er, Mephistopheles darstellend, das Haupt ganz in die Schultern ein, indem er hämisch, mit lauerndem Blick und breitem Grinsen erwiderte: Ich wünschte nicht, euch irre zu führen." Diese charakteristische Pause, wie sie La Roche hier beschreibt, hat nichts zu tun mit den plumpen Unterstreichungen und Übertreibungen, wie sie auf unseren Bühnen üblich sind. Der Darsteller unterschätzt bei seinem Spiele die Zuschauer, selbst die minderbegabten. Er unterschätzt auch den Teufel durch die geringe Meinung, die er von dessen schauspielerischer Begabung zu haben scheint: er geht von der gewiß sehr irrigen Annahme aus, daß der Teufel ein schlechter Komödiant ist, ein Komödiant, der nicht imstande ist, die einmal angenommene Verkleidung einheitlich durchzuführen, und dadurch, daß er sein wirkliches Wesen verrät, fort-

während aus der Rolle fällt. Der Teufel ist aber, soweit wir mutmaßen dürfen, ein guter Schauspieler, wahrscheinlich ein besserer als die meisten derer, die in seine Maske verkleidet auf unsern Brettern einherschreiten.

Durch die unleidliche Verdeutlichungsmanie des Schauspielers, die entsprechend einer aufdringlichen Überregie, dem Publikum Dinge verdeutlichen und erklären zu müssen glaubt, die dieses auch von selbst versteht, die anstatt in keuscher Selbstentäußerung in der Schöpfung des Dichters aufzugehen in selbstgefälliger Eitelkeit mit der Rolle spielt und durch fortwährende Pointierungen, Unterstreichungen und geistreiche Nuancen gewissermaßen einen Kommentar zu dem Texte geben möchte: durch diese Liebhaberei wird die Mephistorolle, und zwar ganz besonders in der Schülerszene, vielfach derart überladen und verdorben, daß nur ein Mangel an jedem künstlerischen Geschmack sich daran zu erfreuen vermag. Anstelle des höchsten Zieles aller Schauspielkunst: einer schlichten, absichtslosen Einfachheit tritt eine komödiantische Effekthascherei, die sich in der Jagd nach Nuancen wahrhaft selbst zu überbieten sucht.

Die Einzelheiten einer solchen Darstellung können theoretisch schwer erörtert werden. Die Spielereien des Darstellers bei den Darlegungen über die Theologie wurden schon angedeutet. Auch die Belehrungen über die Medizin werden durch manche unangebrachte Nuance ausgestattet. So erhalten die Worte:

Um es am Ende gehn zu lassen,
Wie's Gott gefällt

eine ebenso unrichtige wie unliebenswürdige Deutung, wenn der Darsteller dabei grinsend auf den Totenschädel hinweist. Denn der Sinn der Stelle ist einfach der: ob der Kranke gesund wird oder nicht — der Arzt kann nichts dafür. Es gefällt Gott durchaus nicht, daß alle Kranken sterben. Durch den Hinweis auf den Tod erhält der liebenswürdige Humor der Stelle eine Färbung, die ihr in der Dichtung fremd ist. Wenn Mephisto seine Belehrungen über die Medizin mit den Worten einleitet:

> Ich bin des trocknen Tons nun satt,
> Muß wieder recht den Teufel spielen

so kann der Darsteller diese Stelle nicht etwa für die oben angedeutete beliebte Art der Teufelsspielerei ins Feld führen; das Gelüste Mephistos, wieder recht den Teufel zu spielen, kommt durch den scharfen, ätzenden Ton der folgenden Reden und deren Inhalt, das berauschende Gift, das er in die Seele des unverdorbenen Jünglings gießt, genügend zum Ausdruck. Ebenso verkehrt ist es, wenn Mephisto seinen Ratschlägen über eine rationelle Behandlung der Weiber dadurch eine ganz unnötige und widerwärtig wirkende Verdeutlichung gibt, daß er dabei aufsteht, ganz nahe an den Schüler herantritt und die angedeuteten Betastungen mit dem Ausdruck unverhohlener Lüsternheit gewissermaßen an dem Körper des Jünglings demonstriert. Wozu derartige plumpe Handgreiflichkeiten, die dem feinen Sarkasmus der Rede einen starken Stich ins Gemeine geben? Was

Mephisto meint, bedarf keines Kommentars durch den Schauspieler. Er vermeide nach Möglichkeit in der ganzen Szene jede unnötige Bewegung; je ruhiger und einfacher seine Haltung bleibt, desto besser; in der Färbung des Tones und in der humordurchleuchteten mimischen Bewegung des Gesichtes muß die Charakteristik liegen.

Am Schluß der Szene verschwinde endlich das bekannte abgeschmackte Abgangsmätzchen in den Tiefen der Versenkung: nachdem der Schüler Mephistos Stammbucheintrag gelesen hat, deutet er (psychologisch höchst wahrscheinlich!) durch den wenig intelligenten Ausdruck seines Gesichtes an, daß er den Sinn des Spruches nicht versteht; Mephisto geht auf ihn zu und erklärt ihm in leisem Flüsterton, der von einigen unqualifizierbaren Gesten und Augenverdrehungen begleitet wird, den Sinn der Worte. Mit einem Male geht ein erleuchtetes Lächeln über die Züge des Jünglings, er macht einige tiefe Bücklinge und entfernt sich sichtlich befriedigt. Das Mätzchen ist ebenso töricht wie geschmacklos. Die Geschwindigkeit, womit Mephisto den harmlosen Jüngling in den tiefen Sinn des Spruches einzuweihen vermag, ist wahrhaft verblüffend. Ebenso seltsam und auffallend ist der Umstand, daß das bis dahin laut geführte Gespräch zwischen Lehrer und Schüler ganz unmotiviert mit einem Male unhörbar und mimisch weitergeführt wird. Man sollte es kaum für möglich halten, daß es selbst erste Größen, die das deutsche Publikum auf ihren Gastspielreisen als Mephisto

entzücken, nicht verschmähen, sich durch dieses alberne Komödiantenmätzchen den Beifall einiger Banausen zu erringen. Wie einfach, klar und charakteristisch ist die Vorschrift des Textes: „Macht's ehrerbietig zu und empfiehlt sich." Wenn der Schauspieler doch darauf verzichtete, klüger sein zu wollen als der Dichter.

Daß die Szene dem guten Abgang des Mephistodarstellers zuliebe nicht mit dessen zumeist posaunenartig hinaustrompeteten Worten:

Dir wird gewiß einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange!

geschlossen werden darf, sondern daß der folgende kleine Dialog mit der Ausfahrt Fausts und seines Begleiters notwendig folgen muß, brauchte als etwas Selbstverständliches kaum erwähnt zu werden, wenn auch nicht dagegen auf den Theatern fortwährend gefehlt würde. Auch hierin ist allerdings die erste Weimarer Aufführung mit üblem Beispiel vorangegangen. Dingelstedts Vorschlag, daß zum Schluß der Szene Flammen, die aus dem Boden schlagen, „den magischen Hausrat der Zelle ergreifen, die Quartanten und Folianten, die Instrumente und Gefäße zerstören", symbolisch andeutend, daß Fausts bisheriges Leben in Rauch aufgehe, ist natürlicher Weise nicht zu befolgen. Es wäre eine unangebrachte Effekthascherei, die zudem damit im Widerspruche steht, daß Mephisto die Studierzelle im zweiten Teil in vollkommen unverändertem Zustande wiederfindet.

Die Szene in **Auerbachs Keller** wirkt bei der Aufführung erfahrungsgemäß matt, ja teilweise sogar

ermüdend und langweilig. Es ist trotz Goethe nicht zu leugnen, daß der Humor dieser Szene etwas kalt und frostig ist. Es fehlt die rechte Behaglichkeit, die Shakespeare in seinen besten Wirtshausszenen so köstlich zu treffen weiß, die „platten Bursche" wirken eher ernüchternd als erheiternd und belustigend, der Hokuspokus des Weinzaubers übt keinen großen Reiz aus. Auch Dingelstedt scheint diese Empfindung gehabt zu haben, indem er den Vorschlag machte, den Rollen der Studenten „durch eine nicht übertriebene, aber deutliche dialektische Färbung auf die Beine zu helfen". Frosch sollte zum Sachsen, Siebel zum Bayern, Brander zum Schwaben und Altmayer zum Westfalen gemacht werden. Es bedarf keines Wortes darüber, daß die Ausführung dieses Vorschlags, der beinahe an Immermanns unglücklichen Gedanken erinnert, Wallensteins Lager in verschiedenen Dialekten spielen zu lassen, eine ungeheure Stillosigkeit bedeuten würde. Ein anderes muß der Szene auf der Bühne zu Hilfe kommen: ein ungemein frisches und lebendiges Tempo. Hieran fehlt es fast überall; die Darsteller gefallen sich darin, auf den dürftigen Scherzen und Witzen der platten Gesellen in breitem Behagen auszuruhen, sie doppelt und dreifach zu unterstreichen, alles zu dehnen und zu ziehen, anstatt in leichtem flottem Tone darüber hinwegzueilen. Auch die Lieder Branders und Mephistos müssen in einem raschen und leichten parlando genommen werden, ohne alle musikalischen Prätensionen und ohne den Ehrgeiz, durch schöne stimmliche Mittel zu glänzen oder jedes Wort

einigemale an der Nuancenschraube zu drehen. Die Inszenierung muß der Szene dadurch zu Hilfe kommen, daß sie den Raum, der am besten als eine Seitennische des großen Kellers gedacht wird, möglichst einengt und dadurch für die kleine abgeschlossene Kneipecke der viere das Gefühl einer gewissen Behaglichkeit schafft. Dies Gefühl geht verloren, wenn der Zuschauer in einen größeren Kellerraum blickt, der von andern Gästen natürlich leer ist. Ob es nicht vielleicht möglich und angebracht wäre, den Schluß der Szene, im Gegensatze zu der bekannten Bühnentradition, die alle viere auf Boden und Stühlen schlafend zusammensinken läßt, zugunsten eines rascheren und lebendigeren Abschlusses in der Weise zu ordnen, daß die Studenten, unter Benutzung der Fassung des Urfaust („Kommt, wir wecken die Häscher unterm Rathaus") aus dem Keller stürmen, sei dahingestellt und der Überlegung empfohlen.

Auch die Hexenküche verlangt im allgemeinen ein viel rascheres Tempo, als es ihr gewöhnlich auf dem Theater zuteil wird. Der Hokuspokus des Hexeneinmaleins und des übrigen Zaubers, der auf den heutigen Zuschauer keinen allzu starken Reiz ausübt, darf nicht durch ein langsames Tempo und eine verschleppende Musik mehr als nötig gedehnt werden. Je rascher dies alles vorüberfliegt, desto besser für die Gesamtwirkung. Daß es sich empfiehlt, die unvermeidlichen Kater und Meerkatzen in möglichstes Dunkel zu hüllen, ist selbstverständlich. Ebenso, daß das sichtbare Bild des Zauberspiegels mit der anmutig gelagerten Ballerine in rosa

Gaze im Interesse des guten Geschmacks endlich einmal verschwinden müßte. Ich habe über diesen Punkt in meinen „Regiesünden“ (Dramaturgische Blätter, 1905) schon so eingehend gehandelt, daß ich hier nur kurz darauf zu verweisen brauche. Es ist freilich keine Hoffnung, daß sich der deutsche Theatermichel durch das, was in Büchern geschrieben steht, in dem stolzen Selbstgefühle seiner Unfehlbarkeit beirren läßt. Trotzdem bleibt es Pflicht, immer und immer wieder auf solche traditionelle Torheiten, die auch noch durch die gedruckten Bühnenbearbeitungen eine gewisse Sanktion erhalten haben, hinzuweisen. Der Zauberspiegel muß zur Seite sein. Der Zuschauer soll und braucht nichts von dem als Tiziansche Venus gedachten Frauenbilde zu sehen. Das Wesentliche ist einzig und allein der Eindruck dieses Bildes auf Faust.

Auch hier weist die verkehrte Tradition schon auf die ältesten Zeiten zurück. Das Weimarer Soufflierbuch von 1829 enthält die Bemerkung: „Faust ist vor einen Spiegel getreten. Man erblickt in demselben eine wollüstig hingestreckte weibliche Gestalt in idealer Kleidung, die Gesichtszüge gleichen Gretchen.“ Daß die „wollüstig hingestreckte weibliche Gestalt“ gar Gretchens unschuldige Züge tragen soll, macht die Verirrung doppelt schwer.

Das nun folgende Gretchendrama ist derjenige Teil des Gedichtes, der die stärkste und unmittelbarste Bühnenwirkung ausübt, dem der Tragödie erster Teil seine Popularität in weiteren Kreisen zu danken hat. So bedeutend und unwiderstehlich ist hier der Reiz der

Dichtung, daß auch eine Inszenierung und eine Darstellung, die nicht auf der Höhe des Werkes stehen, ihre Wirkung auf der Bühne nicht erheblich zu schmälern vermögen.

Trotzdem wäre es irrig, diese Wirkung etwa auf die dramatischen und theatralischen Vorzüge der Gretchentragödie zurückführen zu wollen. Kein unbefangenes Auge kann sich darüber täuschen, daß auch dieser Teil der Dichtung in dramatischer Beziehung nur auf schwachen Füßen steht. Wirklich dramatisch ist nur eines hier: die Kerkerszene; diese freilich mit das Bedeutendste und Gewaltigste, was das deutsche Drama hervorgebracht hat. Im übrigen aber ist die ganze Anlage der Gretchentragödie viel mehr episch als dramatisch und theatralisch: eine Reihe sich folgender und lose aneinander gefügter dichterischer Bilder, von wesentlich lyrischem Charakter; diese Bilder aber in ihrem bestrickenden dichterischen Stimmungsreiz, mit dem leuchtenden Juwel von Gretchens wundersamer deutscher Mädchengestalt, ein Höhepunkt in der Poesie aller Zeiten.

Es gibt kein glänzenderes Zeugnis für das kraftstrotzende Leben dieser dichterischen Schöpfung als die Tatsache, daß sie sieghaft ihre Macht auf der Bühne behauptet, obgleich die grobe Kulissenluft ihren feinsten Blütenstaub zu verwischen droht und obgleich sich auch dieser Teil des Gedichtes in seinem ausgesprochen untheatralischen Gefüge mehr oder minder gegen seine Verkörperung auf der realen Bühne sträubt. Schon die Zerreißung der Handlung in zahlreiche szenische Bilder und die Notwendigkeit unablässiger Verwandlungen des Schau-

platzes bereiten der Bühnendarstellung vielfache Schwierigkeiten und erschweren die Konzentrierung des Interesses. Otto Devrient hat diesen Mißstand in seiner Bearbeitung dadurch zu beseitigen gesucht, daß er, die Vorteile der sogenannten Mysterienbühne nutzend, einen gemeinsamen Schauplatz zu konstruieren suchte, wo sich die ganze Gretchentragödie bis zur Domszene, mit einziger Ausnahme von „Wald und Höhle", ohne Verwandlung abspielen konnte. Aber mit Recht wurden gegen diese gezwungene und gekünstelte Anordnung, die die Stimmung der einzelnen Bilder, vor allem der in Gretchens Zimmer spielenden Szenen, zum größten Teile völlig vernichtete und der zwischen den einzelnen Szenen liegenden Zeitabschnitte keine Rechnung trug, energische Einwände vonseiten der Kritik erhoben. In der Tat kann der eigentümliche Reiz und die besondere Stimmung dieser Szenen nur dann auf der Bühne zu ihrem Rechte kommen, wenn jedes einzelne Bild den ihm gebührenden dekorativen Hintergrund erhält. Die Verwandlungen müssen schon deshalb bleiben, weil nur durch sie die größeren oder kleineren zeitlichen Zwischenräume, die zwischen den einzelnen Teilen der Liebestragödie gedacht sind, zur Anschauung kommen. Werden diese Szenen, wie es bei Devrient geschah, in unmittelbarer Folge aneinandergereiht, höchstens durch kurze Musiksätze getrennt, die die Illusion eines größeren zeitlichen Zwischenraumes hier nicht zu geben vermögen, so erhält die Entwicklung des Liebesverhältnisses eine unzarte Beschleunigung, die namentlich Margaretens Charakter einen fremden Zug,

etwas brüskes und unkeusches, aufprägt. Eine Vereinfachung der Szenerie ist nur an einer Stelle und auch da nur, wie unten zu zeigen ist, unter gewissen Opfern möglich.

Die Bühne sieht sich also vor die nicht immer leichte Aufgabe gestellt, die Szenenfolge der Gretchentragödie mit allen ihren Ortsveränderungen in der Hauptsache unverändert wiederzugeben und doch dafür Sorge zu tragen, daß der Zuschauer durch die häufigen Verwandlungen nicht aus der Stimmung gerissen wird. Den offenen Verwandlungen zuliebe, mittels deren dies einzig erreicht werden kann, muß sich also die szenische Ausstattung einer gewissen stilisierten Einfachheit befleißigen die alles beseitigt und vermeidet, was einer raschen und geräuschlosen Veränderung des Schauplatzes im Wege steht. Die Schwierigkeit liegt darin, zu verhüten, daß die hierdurch bedingte Einfachheit der Dekorationen, die auf allen naturalistischen Kleinkram verzichten muß, die Stimmung der einzelnen szenischen Bilder beeinträchtigt. Eine Vereinigung dieser beiden Forderungen ist sehr wohl möglich und durchführbar. Es ist schon aus künstlerischen Gründen möglichst mit kurzen Bühnenbildern zu arbeiten; mit einfachen Prospekten und Bögen, die in großzügiger Stilisierung den jeweiligen Stimmungsakkord der betreffenden Szene anschlagen; auf den heute leider so beliebten Naturalismus eines plastisch ausgestalteten Bühnenbildes muß natürlich verzichtet werden.

Die erste Szene der Gretchentragödie pflegt man

nach altem Theaterbrauche mit einer längeren stummen Szene zu eröffnen. Der freie Platz, den die Bühne zeigt, wird nach hinten auf der einen Seite durch den Dom begrenzt. Aus diesem sind die letzten Orgelklänge des Gottesdienstes vernehmbar. Volk aller Art strömt aus der Kirche, zuletzt kommt Gretchen und wird von Faust, der auf dem Treppenabsatz die vorübergehenden Frauen und Mädchen „musterte“, auf dem Weg zu ihrem Hause angesprochen. Diese pantomimische Einlage, die den Bühnen zur Entfaltung meiningischer Künste Gelegenheit gibt, entspringt dem an sich nicht ganz ungerechtfertigten Bedürfnis, dem etwas unvermittelten ersten Einsatz des Liebesdramas mit Fausts Anrede an Gretchen eine Art von Auftakt zu geben, eine lyrisch-musikalische Einleitung, die dem Zuschauer gestattet, sich über die Situation und den ihm zum ersten Male hier begegnenden verjüngten Faust zu orientieren. Trotzdem sollte mit dem durch die Tradition geheiligten Brauche gebrochen werden. Gretchen kommt, wie Witkowski mit Recht hervorhebt, aus der Beichte, nicht aus dem allgemeinen Gottesdienst. „Die Straße muß menschenleer sein;“ der wichtige erste Eindruck von Gretchen wird geschädigt, wenn Faust es wagen darf, ihr in der Gegenwart von andern oder an einem weithin sichtbaren Platze der Öffentlichkeit den Arm zu bieten. Auch hat es einen widerwärtigen Beigeschmack, daß Faust vor der Kirche gewissermaßen wie auf dem Anstand steht, die Frauen und Mädchen musternd, bis er endlich das geeignete Objekt seiner Beutelust entdeckt hat. Es wird

hier eine Situation geschaffen, für die die Dichtung gar keinen Anhalt bietet. Wozu? Man überlasse es der Phantasie des Zuschauers sich auszudenken, wo Faust Margarete zuerst gesehen, wo und wie er den ersten Eindruck von ihr erhalten hat.

Auch das sollte, streng genommen, vermieden werden, daß der Schauplatz dieser Szene — im Hinblick auf die Verwendung derselben Dekoration an einer späteren Stelle — an der einen Seite Gretchens Haus zeigt. Der Wortlaut des Textes, der für diese Szene ausdrücklich „Straße" und erst später für die Valentinszene „Straße vor Gretchens Türe" vorschreibt, widerstreitet dieser Zusammenlegung, die nur durch die praktische Rücksicht auf eine möglichste Einschränkung der Zahl der Dekorationen entschuldigt wird. Daß Gretchen nach ihrer Begegnung mit Faust vor dessen Augen in ihr Haus abgeht, ist mit dem folgenden Dialoge („Hör', du mußt mir die Dirne schaffen!" „Nun, welche?" „Sie ging just vorbei." „Da die?") nicht wohl zu vereinigen. Mephistos letzte Frage deutet in gleicher Weise wie der ganze Zusammenhang darauf hin, daß er Gretchen in einiger Entfernung auf der Straße davoneilen sieht. Auch die Situation und der Wortlaut der folgenden Szene („Führ' mich an ihren Ruheplatz!" „Will Euch noch heut in ihr Zimmer führen," „Sie wird bei einer Nachbarin sein") widerstreitet der Annahme, daß dieses Gespräch vor Gretchens Haustüre geführt wird. Hätte Faust Gretchen in ihr Haus gehen sehen, so bräuchte er, da es ihm ja an Keckheit nicht zu fehlen scheint,

Mephisto nicht, um sich in ihr Zimmer führen zu lassen. Jene Annahme würde eine völlig andere Wendung des Gespräches bedingen.

Als Schauplatz der Szene sollte deshalb eine besondere Dekoration: eine enge, etwas abgelegene mittelalterliche Straße gewählt werden. Weder die Kirche noch Gretchens Haus ist sichtbar. Als der Vorhang sich hebt, ist die Straße völlig menschenleer; die Dämmerung ist bereits hereingebrochen. Margarete kommt einsam und in Gedanken versunken die Gasse herab, Faust folgt ihr in einiger Entfernung, sieht sich um, ob niemand in der Nähe ist, dann eilt er auf sie zu und erreicht sie, als sie eben in die Kulisse abgehen will. Der Antwort Gretchens, die um so wichtiger ist, als es ihre ersten Worte sind, ist ganz besondere Sorgfalt vonseiten der Darstellerin zuzuwenden. Diese beiden Zeilen gehören zum Schwersten, was die Rolle bietet, und werden äußerst selten in ihrem Vollgehalt erschöpft. Ich muß gleich Dingelstedt bekennen, daß sie mir noch niemals zu Dank gesprochen worden sind. „Das Betretensein des ahnungslosen, überfallenen Mädchens, ihr momentanes Erbleichen und Verstummen, der gepreßte Ton der ersten Worte, die Hast der letzten, welche sie hervorstößt, während sie davonrennt, als ob der Kopf ihr brennte — das alles habe ich auch bei hochberühmten Margareten vergebens gesucht.“ Trotz der schnippischen Abweisung muß der Eindruck, den Faust ihr macht, durch den Ton ihrer Rede durchzittern. Eine kleine Nuance zuviel, nach der einen oder nach der andern

Seite, ist imstande, den ganzen ersten Eindruck von Gretchen zu gefährden.

Gretchens Zimmer im folgenden muß trotz der wünschenswerten Einfachheit der dekorativen Anlage den behaglichen Reiz des von „süßem Dämmerschein" durchwebten Heiligtums ausatmen. Das „offene, schmale, keusche, aber veritable Bett", das Dingelstedt für den Alkoven verlangt, ist an sich freilich nicht zu entbehren. Doch sorge die Regie dafür, daß der Alkoven in völligem Dunkel liege und daß der davor befindliche Vorhang möglichst wenig von dem Bett erkennen lasse. Je weniger der Zuschauer davon zu sehen vermag, nur ahnend, was die süße Heiligkeit dieses Winkels umschließt, desto besser für die Illusion. Jede realistische Deutlichkeit zerstört hier den Zauber der dichterischen Stimmung. Daß Gretchen sich während der Schmuckszene entkleidet, zu Bette geht, mit ihren letzten Worten den Vorhang zuzieht und das Licht auslöscht, ist eine Sünde wider den heiligen Geist, deren Bekämpfung nicht mehr notwendig sein sollte. Die Anmerkung des Goetheschen Textes beim Gesange: „indem sie sich auszieht" ist eben nicht für die reale Bühne gedacht; sie ist hier dahin umzuändern, daß Gretchen während des Liedes ihre Haare löst. Daß sie sich zu Bette legt, ist schon deshalb ausgeschlossen, weil ihre Mutter noch außer dem Hause ist. Das wäre nebensächlich. Weit wichtiger ist, daß das wunderbar keusche Idyll dieses Auftritts nicht zu einer pikanten Entkleidungsszene erniedrigt werden darf.

Für die folgende Szene zwischen Faust und Mephisto, die „Spaziergang" überschrieben ist, empfiehlt sich eine einfache, ganz kurz zu haltende Dekoration, ein Prospekt in der Höhe der ersten Gasse, nach Wilbrandts Vorschlag etwa „unter alten Bäumen an einem Kirchenplatz" — dieselbe Dekoration, die dann auch für die unter Umständen allerdings entbehrliche Straßenszene V. 3025 ff. zu verwenden wäre. Bei Mephistos Erzählung von dem Schicksal des Schatzes hüte sich der Darsteller vor der naheliegenden und deshalb selten vermiedenen Gefahr, aus dieser Erzählung eine Art von schauspielerischem Kabinettstückchen machen zu wollen, das selbstgefällig aus dem Rahmen des Ganzen heraustritt. Der Darsteller muß der verlockenden Versuchung widerstehen, den Pfaffen, dessen Rede er zitiert, dem Publikum gewissermaßen vorzuspielen. Er muß sich damit begnügen, die Charakteristik des Pfaffen in diskreter, mehr skizzierender Andeutung, als in voller Farbenausführung zu geben. Der Darsteller vergißt hier und bei ähnlichen Erzählungen allzu häufig die Bedeutung der betreffenden Stelle im dramatischen Zusammenhang; er vergißt im vorliegenden Falle, daß es Aufgabe dieser Erzählung ist, den ungeduldig ihm zuhörenden Faust möglichst bald über das Schicksal des Schatzes aufzuklären. Statt dessen denkt er nur an sich und seine Wirkung auf das liebe Publikum, dem er nach Art des Verwandlungskomikers eine Probe seiner mimischen Vielseitigkeit zu geben sucht. Das rasche Tempo, das für Mephistos Erzählung, der Situation entsprechend, notwendig ist,

darf in der Hauptsache auch für den Schluß dieser Rede, wo die Auslassung des Pfaffen berichtet wird, nicht verloren gehen; dies gebietet schon die Rücksicht auf den Darsteller des Faust, der in seiner begreiflichen Spannung und Erregung den Begleiter sofort unterbrechen würde, falls dieser ihm im langsamsten Tempo, unter Kunstpausen und Augenverdrehen, eine breit ausgeführte schauspielerische Kopie des Pfaffen zum besten geben wollte. Die Versuchung, in die fast überall beliebte komödiantische Ausnutzung dieser Erzählung zu verfallen, ist um so größer, als der parodistische Ton in den Worten des Pfaffen, aus denen mehr Mephisto-Goethe als der wirkliche Pfaffe spricht, den Darsteller leicht zu jener Art der Auffassung verführen kann.

Auch in der folgenden Szene bei Frau Marthe sollte sich Mephisto der beliebten Übertreibungen und dicken Unterstreichungen enthalten. Für das Charakterbild Gretchens, die durch den „fremden Herrn" veranlaßt wird, sich bei der verabredeten Zusammenkunft mit dessen „Gesellen" einzufinden, ist es von besonderer Wichtigkeit, daß Mephisto hier mit strenger Vermeidung jedes Stiches ins Gemeine, den Eindruck eines vollendeten und in den vornehmsten äußern Formen sich bewegenden Kavaliers hervorruft. Jede indiskrete Aufdringlichkeit, die den teuflischen Gelegenheitsmacher hervorkehren möchte, bedeutet eine verzeichnende Linie in dem jungfräulichen Bilde Margaretens. Frau Marthe selbst ist eine Rolle, die äußerst selten annehmbar oder gar gut gespielt wird. Es erfordert sehr viel Takt und künstlerisches Feingefühl,

hier die richtige Grenze innezuhalten. Die an sich schon derbe Gestalt wird meistens noch unnötig vergröbert und namentlich in der Gartenszene durch allerhand possenhafte Züge und eine widerliche, ganz unmögliche Aufdringlichkeit gegenüber Mephisto entstellt.

Die Dekoration, die unsere Bühnen von Marthens Garten zu bieten pflegen, entspricht in den seltensten Fällen den billigen Anforderungen, die hier zu stellen sind. Der Raum ist gewöhnlich viel zu groß; die grasgrünen Gartenbögen, die steife Laube, das viel zu aufdringlich hereinblickende Häuschen Marthens, in der Mitte der Bühne auf dem glatten Boden ein praktikables Blumenbeet, wo Gretchen ihre Sternblume pflückt, auf diesem Hintergrund, womöglich, ein in grellen roten Samt gekleideter Faust — das gibt ein Bild, das an Feinheit des künstlerischen Geschmackes getrost mit den bekannten Öldruckbildern, auf denen sich das berühmte Liebespaar im Garten präsentiert, zu wetteifern vermag. Die Dekoration darf vor allem nicht geräumig sein; der Platz muß den Eindruck einer stillen, abgeschlossenen, dem Verkehre fernen Intimität hervorrufen. Eine Gartenbank unter einem mächtigen überschattenden Baume bietet für die beiden Liebenden einen geeigneteren Ruhesitz als die geschmacklose traditionelle Laube. Von Marthens Haus und der anschließenden Gartenmauer braucht man durch das dichte Gezweige der Bäume nicht viel zu sehen. Die Dekoration kann ungemein einfach gehalten sein und trotzdem die Stimmung ungleich besser wiedergeben, als die meistens ziemlich komplizierte Anlage, die auf

unsern Bühnen üblich ist. Vor allem verschwinde das entsetzliche praktikable Blumenbeet, dessen unschöner plastischer Naturalismus in störendem Kontraste steht zu der Stilisierung der gemalten Dekorationen. Die Sternblume, die Gretchen zu pflücken hat — der einzige Grund für diese dekorative Anordnung! — kann sie an einem für den Zuschauer nicht sichtbaren Plätzchen, etwa hinter einem Baume, scheinbar pflücken oder noch besser, sie kann die Blume am Busen tragen. In diesem Falle wären nur die Worte „Einen Strauß?" „Nein, es soll nur ein Spiel." „Wie?" zu beseitigen. Die kleine Szene „Ein Gartenhäuschen" ist, wie überall üblich, unmittelbar an die Gartenszene anzuhängen. Das Versteckenspiel der beiden, dem die traditionelle Laube auf der Bühne ihr Dasein dankt — für die Gartenszene selbst ist sie an keiner Stelle notwendig — kann ebensogut, wie es schon in Braunschweig unter Klingemann geschah, in der Weise geordnet werden, daß Gretchen, die dem Geliebten davongeeilt, sich hinter einem Baum verbirgt.

Ein unglaublicher Fehler, dem man immer und immer wieder auf dem Theater begegnet, ist der, daß diese und sogar die zweite Gartenszene in hellster Tagesbeleuchtung gespielt wird. Die erste Zusammenkunft Faust und Gretchens findet selbstverständlich in der Dämmerung des Abends statt; Frau Marthe sagt am Schluß der Szene: „Die Nacht bricht an". Im grellen und aufdringlichen Lichte des nüchternen Tages wird der ganze holde Reiz und Zauber dieses Liebesgeplauders

zugrunde gerichtet. Noch schlimmer ist die Versündigung der Regie, wenn auch die zweite Gartenszene, die nach dem vollständigen Dunkel des vorgeschrittenen Abends verlangt, in heller Tagesbeleuchtung gespielt wird. Ich habe mich hierüber schon in meinen „Dramaturgischen Blättern" geäußert:

„Es ist eigentümlich, wie unendlich selten das Gefühl für den Zauber des das Heikle keusch umschleiernden Dunkels auf unsern Bühnen zu finden ist. Es ist überall gang und gäbe, daß Faust und Gretchen bei der Stelle:

Faust. Ach, kann ich nie
Ein Stündchen ruhig dir am Busen hängen,
Und Brust an Brust und Seel' in Seele drängen?
Margarete. Ach, wenn ich nur alleine schlief!
Ich ließ' dir gern heut Nacht den Riegel offen

in hellem Lichte, womöglich in voller Tagesbeleuchtung, beieinander stehn. Es scheint alle Empfindung dafür zu fehlen, welche brutale Gemeinheit durch die indiskrete Aufdringlichkeit einer hellen Beleuchtung in den unbeschreiblichen Reiz dieser Liebesszene, insbesondere in Gretchens Verführung, hineingetragen wird. Schon das natürliche Gefühl müßte darauf hinweisen, daß diese Szene in dem Dunkel einer stark vorgeschrittenen Abendbeleuchtung gespielt werden muß. Die vielfach mißbrauchte Übung, die Bühne in einem falsch verstandenen Realismus in allzu großes Dunkel zu hüllen, ist, wenn irgendwo, an dieser Stelle am Platz. Liegt über dem

Garten, wie es im Interesse der dekorativen Wirkung vielleicht zu raten ist, ein mattes Mondlicht, so muß die szenische Anordnung derart sein, daß die Liebenden bei Fausts verführenden Worten in dem tiefen Dunkel eines überschattenden Baumes stehn, wohin kein Schimmer des helleren Mondlichts zu dringen vermag. Die Umrisse der Gestalten und der Ausdruck des Gesichts dürfen bei dieser Stelle für den Zuschauer kaum mehr zu erkennen sein. Nur aus dem Dunkel heraus muß das leise, gerade noch vernehmliche Liebesgeflüster der beiden zu dem Ohre des Hörers dringen. Nur in dieser Art der Darstellung behält diese Szene auf der Bühne den keuschen Reiz, der ihr in der Dichtung eigen ist. Durch die auf unsern Theatern übliche Anordnung, in hellerem Licht oder gar in Tagesbeleuchtung gespielt, wird sie profaniert und, abgesehen von der künstlerischen Unwahrheit, ins Gemeine hinabgezogen. — Die Szene erheischt um so mehr die sorgfältigste und heikelste Behandlung auf der Bühne, als sie psychologisch einen störenden kleinen Riß zeigt. Es ist auffallend, wie überraschend schnell Margarete, in allen Zügen das Bild mädchenhafter Unschuld, den wahren Sinn von Fausts ziemlich unbestimmt gehaltenen Worten versteht. Die Kunst der Darstellung und Inszenierung hat alles aufzubieten, um zu verhindern, daß Gretchen, und sei es nur für einen Augenblick, in ein unrichtiges Licht gerückt werde."

Dieselben Bühnen aber, denen jede Empfindung dafür fehlt, daß diese Szene durch das beleidigende Licht des hellen Tages in schamloser Weise entweiht wird,

versteigen sich zu einem solchen Grade züchtiger Ehrbarkeit, daß sie in der Valentinszene vor den erschütternden Worten des Sterbenden:

Ich sag' dir's im Vertrauen nur:
Du bist doch nun einmal eine Hur';
So sei's auch eben recht!

in altjüngferlicher Zimperlichkeit zurückscheuen und nach dem übeln Beispiele Devrients und Wilbrandts keinen Anstand nehmen, dafür etwa die lächerliche Variante zu setzen:

Ich sag' dir's im Vertrauen nur!
Bist 'ne verworfne Kreatur (!)

Darüber ist nicht zu reden. Die Akten über solche gottverlassene Barbarei sind längst geschlossen. Wer in jener erschütternden Szene an starken Worten Anstoß nimmt, „wer da nicht empfindet", um mit Paul Lindau zu reden, „daß jene starken Worte auf den Lippen des sterbenden Bruders der edelste dichterische Ausdruck der Empfindung sind, der lasse sich begraben. Auf die Laffen haben wir keine Rücksicht zu nehmen, und denen brauchen wir den Faust wahrhaftig nicht ohrgerecht zu machen." Über die unglaubliche, ebenso kindische wie inkonsequente und unablässig sich selbst widersprechende Prüderie unserer Bühnen, die sich von jeder charakteristischen Derbheit, von jedem gesunden Kraftwort, das

ein Ding beim richtigen Namen nennt, verschämt und entrüstet abwendet,[1]) andrerseits aber allen Pikanterien, Laszivitäten und obszönen Gemeinheiten, falls sie sich nur in das richtige Mäntelchen eines scheinbaren Anstandes zu hüllen wissen, bereitwilligst Tür und Tor öffnet: über dieses anziehende Kapitel moderner Dramaturgie ließe sich vieles Interessante sagen, was namentlich im Hinblick auf die allgemeinen Anschauungen über Anstand und Sittlichkeit sehr belehrend wäre.

---

[1]) Selbst in einem so gewaltigen, auf so erhabener sittlicher Warte thronenden Werke wie der Luise Millerin, ist es noch heute, hundert Jahre nach dem Heimgang des Dichters, auf fast sämtlichen Theatern möglich und bräuchlich, daß das öfters wiederkehrende Wort „Hure" einer zimperlichen Prüderie zuliebe in „Dirne" veranständigt wird. Wem die Empfindung dafür fehlt, daß in Millers herrlicher Rede „aber zu dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter zu kostbar", jedes andere Wort in dem Munde des knorrigen Alten eine bare Unmöglichkeit ist, wem die Empfindung dafür fehlt, daß die wunderbare Schönheit dieser Stelle schon vom rein phonetischen Standpunkt aus durch ein anderes Wort vernichtet wird, wer nicht fühlt, daß jedes andere Wort hier einen falschen Ton im musikalischen Akkorde bedeutet, dem ist freilich nicht zu helfen und mit dem ist nicht zu rechten. Wer aber der Ansicht ist, daß durch den Wortlaut des Originales das Empfinden auch nur eines einzigen gesund denkenden Hörers verletzt wird, der soll, um mit dem Dichter zu reden, „auf seinem Gänsekiel reiten". — Selbst am Hoftheater, zu Karlsruhe, wo man in Prüderiefragen, wie an den meisten Hoftheatern zu keiner übergroßen Freiheit neigt, vermochte ich es während meiner dortigen Regietätigkeit zu erreichen, daß die verschiedenen „Huren" des Stückes in ihrem unverkürzten Rechte blieben, ohne daß die rühmlichst anerkannte Sittlichkeit der badischen Residenz einen bedenklichen Stoß durch dieses ungeheuerliche Ereignis zu erleiden schien.

Die Szene „Wald und Höhle“ hat die Stelle zu behalten, die sie in der ersten Gesamtausgabe des ersten Teiles und in allen folgenden Ausgaben einnimmt; sie folgt also der ersten Gartenszene und eröffnet auf der Bühne den vierten Akt des Stücks. Es liegt keine Veranlassung vor, die Szene, wie es im Fragment von 1790 geschehen war und wie es Tieck und neuerdings noch Devrient in der Buchausgabe seiner Bearbeitung tat, an eine spätere Stelle, zwischen die Szenen „Am Brunnen“ und „Zwinger“, zu legen. Daß der Dichter schwanken konnte, an welcher Stelle er die nachgedichtete Szene in die Liebestragödie einschieben sollte, ob vor oder nach der Verführung Gretchens, spricht zwar deutlich für die mangelhafte organische Verbindung dieses Teiles mit dem Ganzen; doch muß in diesem Punkte die letzte Entscheidung des Dichters, die der Szene ja zudem die geeignetere Stelle im Zusammenhang des Liebesdramas angewiesen hat, für uns maßgebend sein. Daß die Szene selbst, obgleich sie „in ihrer klassischen Färbung ein Fremdling in der nordischen Komposition des Faust“ ist (Theobald Ziegler) und obgleich ihre Auslassung an sich keine Lücke ließe, nicht, wie es Devrient zuerst versuchte, gestrichen werden darf, ist selbstverständlich. Sie ist, abgesehen von ihrem poetischen Gehalte, schon deshalb notwendig, weil sie dem Zuschauer die Erinnerung an den Faust der ersten Akte, die sich bei dem Liebhaber des Gretchendramas leicht zu verwischen droht, in sinnfälliger Weise vor Augen führt. Die Szene erfordert auf der Bühne nur eine ganz kurze einfache

Dekoration, wohinter der dekorative Aufbau der übrigen Szenen unverändert bleiben kann.

Gretchens lyrischen Monolog am Spinnrad pflegt man nach alter Bühnentradition, in der Absicht, eine Verwandlung damit zu ersparen, mit der nachfolgenden zweiten Gartenszene zusammenzulegen — eine Einrichtung, die auf die Bearbeitung Tiecks für die erste Dresdener Faustaufführung von 1829 zurückgeht. Gretchen sitzt mit ihrem Spinnrad in Marthens Garten; nach Schluß ihres Monologes erscheinen Faust und Mephisto; sie eilt ihm zu stummer Umarmung entgegen, tritt scheu zurück, als sie Mephisto erblickt, dieser entfernt sich auf einen Wink des Begleiters; Faust führt die Geliebte zur Laube, zieht sie (bei Wilbrandt) auf seinen Schoß (! und Margarete beginnt:

Versprich mir, Heinrich!

Auf den Widersinn und die Geschmacklosigkeit dieser Einrichtung wurde schon so vielfach hingewiesen, daß es überflüssig wäre, nochmals darauf zurückzukommen, falls am Theater nicht die Notwendigkeit bestünde, das schon hundertmal Gesagte zum hunderteinten Male — voraussichtlich mit demselben Erfolge! — zu wiederholen. Die zweite Gartenszene beginnt mitten im Gespräche und setzt ein längeres Zusammensein der beiden Liebenden voraus; es übt eine unsagbar komische Wirkung, wenn Gretchen als erstes Wort, das sie nach längerer Trennung an den Geliebten richtet, die bekannte Frage tut, wie er's mit der Religion halte. Auch ein Musikstück,

das man als Begleitung der stummen Szene früher vielfach einzulegen liebte, vermag den Riß, der zwischen beiden Szenen klafft, nicht zu überbrücken. Disparate Elemente können eben nicht zu einem Ganzen verschmolzen werden. Dazu kommt, daß der Monolog am Spinnrad überhaupt nicht in Marthens Garten paßt, sondern unbedingt nach der traulichen Intimität eines geschlossenen Raumes verlangt. Der Mißgriff wird deshalb nur zum einen Teile beseitigt, wenn nach Gretchens Monolog im Garten, wie es dann und wann wohl geschieht, der Zwischenvorhang fällt, um sich sogleich wieder zu heben über derselben Dekoration, wo nun die Liebesszene mit dem Religionsgespräch gespielt wird. Diese Einrichtung, die sehr unschön ist und überdies den leidigen Zwischenvorhang in Anspruch nimmt, hat nur den einen Vorteil, daß die unmögliche und unorganische Aneinanderreihung der beiden Szenen vermieden wird und daß einer jeden die ihr zukommende Beleuchtung gegeben werden kann. Das einzig richtige ist die unveränderte Wiedergabe dieser Szenen nach den Vorschriften des Goetheschen Textes. Auf eine Verwandlung mehr kommt es dabei nicht an. Der Monolog am Spinnrad muß also in Gretchens Stube spielen, dann hat sich der Schauplatz in Marthens Garten zu verwandeln, wo die Liebenden in der Beleuchtung eines vorgeschrittenen Abends bereits beisammen sind.

Die Schwierigkeiten, die Gretchens Monolog am Spinnrad für die Bühne bietet, wurden bei der ersten Braunschweiger Aufführung von Klingemann durch ein

Radikalmittel beseitigt: man strich die ganze Szene, indem man offenbar Anstand nahm, einen Monolog, der „nur aus wenigen Versen besteht, abgeschlossen für sich auf die Bühne zu bringen“ (Kopp, Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig, 1901). Auch bei der ersten Weimarer Aufführung, der man die Einrichtung Klingemanns in den Hauptzügen zugrunde legte, scheint die Szene gefehlt zu haben. Bei den Wiederholungen dagegen wurde sie, wie eine Bleistiftkorrektur des Soufflierbuches (Gräf S. 491) vermuten läßt, eingelegt. Doch fühlte man die Unmöglichkeit, die ersten Worte des Religionsgespräches „Versprich mir, Heinrich!“ ohne jede Vermittlung an Gretchens Monolog anzuknüpfen, und ersetzte jene Worte deshalb durch die neugedichtete Variante:

Ich halte dich, o Glück, doch eins mußt, holder Mann,
Du jetzt mir sagen!

Diese Worte, die offenbar nicht von Goethe stammen, sondern vielleicht auf Riemers Konto zu setzen sind — dieser scheint an der Weimarer Einrichtung in erster Linie beteiligt gewesen zu sein — vermitteln einigermaßen wenigstens die unorganische Verbindung dieser Szenen, wenn sie auch an sich nicht als eine sehr glückliche dichterische Eingebung bezeichnet werden können.

In der nun folgenden zweiten Gartenszene darf Mephisto erst da, wo der Text es vorschreibt, also bei den Worten „Der Grasaff! ist er weg?“ auf der Bühne erscheinen. Es ist eine künstlerische Roheit, Mephisto

um sein „Spionieren“ dem Publikum zu verdeutlichen, schon während des vorangehenden Liebesgesprächs zu wiederholten Malen sichtbar werden zu lassen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Hauptsache, dem Gespräche der Liebenden, auf die aufdringlichen und störenden Grimassen des spionierenden Teufels abzulenken. Leider hat dieser Unfug selbst durch die Bearbeitung eines Wilbrandt eine Art von Sanktion erhalten. Sie läßt Mephisto schon bei Fausts Worten „Es muß auch solche Käuze geben“ in dem geöffneten Fenster von Marthens Haus erscheinen und ihn während des ganzen folgenden Gespräches „schauen und horchen“. Als Faust der Geliebten dann den Schlaftrunk gibt, folgt gar die Bühnenanweisung: „Mephistopheles im Fenster sich aufrichtend, mit unheimlich-grimmigem Gesicht (!), macht gegen das Fläschchen gerichtete Zeichen in die Luft; dann verläßt er das Fenster.“ Das heißt, der entsetzlichen Komödianterei, in der sich die Darstellung des Mephisto so vielfach gefällt, wahrhaft Vorschub leisten! Und wozu der ganze Firlefanz solcher geschmacklosen, für das Fassungsvermögen der geistig Unmündigen berechneten Zutaten? Es ist unnötig, dem Zuschauer, wie der Bearbeiter in der Einleitung seines Buches meint, „anschaulich zu machen, wie der Schlaftrunk, den Gretchen für ihre Mutter empfängt, durch Mephistos Einwirkung verhängnisvoll tötlich wird.“ Ob und wieweit der Teufel bei dem Schlaftrunk und seiner Wirkung die Hand im Spiele hat, ist von dem Dichter absichtlich im Dunkeln gelassen und für die Sache selbst völlig

gleichgültig. Wozu die unnötige, in ihrer Absichtlichkeit verstimmende Aufklärung? Das geheimnisvolle Halbdunkel ist unendlich reizvoller als die nüchterne Klarheit der Tageshelle. Auch die von Wilbrandt vorgeschriebene Begegnung zwischen Mephisto und Gretchen nach dem Abschied von Faust ist ebenso verkehrt wie unnötig. Die Szene der beiden Liebenden muß ungestört durch jedes fremde Element voll und warm in ihrer Stimmung ausklingen; erst als Gretchen verschwunden ist, darf Mephistos Teufelsfratze sichtbar werden.

Die vielen Verkehrtheiten der Wilbrandtschen Bearbeitung müssen — so unerfreulich jede Polemik gegen den hochverdienten und vornehmen Dichter ist — um so energischer bekämpft werden, als sie gerade durch den hochangesehenen Namen ihres Autors und durch die hohe Schätzung, die auch seiner Faustbearbeitung im allgemeinen zuteil wird, eine gewisse Sanktion erhalten haben, die ihrer im Interesse der Dichtung gewiß nicht zu wünschenden Verbreitung in hohem Grade förderlich ist.

Zwischen der zweiten Gartenszene und der nächstfolgenden Szene, die nach Gretchens Fall spielt, dem Gespräch der Mädchen am Brunnen, ist ein längerer Zeitraum gedacht, der auf der Bühne — ein Mißstand, der bei der ganzen Anlage des Liebesdramas nicht zu vermeiden ist — nur durch die Verwandlung des Schauplatzes anschaulich wird. Nach altüberliefertem Theaterbrauche werden die drei auf Margaretens Fall folgenden Szenen, das Gespräch am Brunnen, Gretchens Ge-

bet vor der Mater dolorosa und die Valentinszene zu einer einzigen Szenengruppe mit einem Schauplatz zusammengefaßt. Die Dekoration, dieselbe, mit der das Gretchendrama traditionsgemäß eröffnet wird, zeigt vorn auf der einen Seite Gretchens Haus, gegenüber das Muttergottesbild, weiter zurück nach der Mitte den Brunnen und im Grunde den Eingang zum Dom. Diese Dekoration bietet die Möglichkeit, jene drei Szenen zusammenzulegen, und beseitigt damit — an sich gewiß ein Vorteil — zwei Verwandlungen, die angesichts der Kürze der betreffenden Szenen besonders mißlich sind.

Schon für die 1812 geplante Aufführung des Faust in Weimar scheint man, wie das Szenarium von Wolff und Riemer vermuten läßt, die Absicht gehabt zu haben, hier eine Zusammenlegung verschiedener kleiner Szenen vorzunehmen. In einer Szene in der „Vorhalle des Doms" sollten sich, wie es scheint, das Gespräch am Brunnen, das Gebet vor der Mater dolorosa und die Domszene in unmittelbarem Anschluß hintereinander abspielen. Der Tod Valentins, der bei Klingemann, entsprechend der im Urfaust angedeuteten Anordnung, erst hinter der Domszene folgte, sollte in Weimar den im Dome kombinierten Szenen vorangehen. Bei der wirklichen Weimarer Aufführung von 1829 wurden dann die Szenen am Zwinger und im Dom, wie bei Klingemann, auf einen Schauplatz in der „Kirche" zusammen gelegt; dann erst folgte der Tod Valentins, der den Schluß der siebenten Abteilung — das Stück war in Weimar in acht „Abteilungen" gegliedert — bildete.

Die Dichtung mußte unter allen solchen Zusammenlegungen und Verschiebungen mehr oder minder natürlicherweise leiden.

Auch die auf der heutigen Bühne übliche Zusammenziehung kann nicht ohne gewisse Opfer auf dichterischer Seite vollzogen werden. Der Reiz dieser einzelnen Bilder, die — höchst bezeichnend für den völlig untheatralischen Charakter der Dichtung, wie lose gefügte, räumlich und zeitlich getrennte lyrische Ausschnitte aus Gretchens Entwicklung aufeinander folgen — könnte bei der Aufführung nur dann völlig erschöpft werden, wenn jedes dieser Bilder für sich allein stünde und seinen besondern, der Stimmung genau entsprechenden dekorativen Hintergrund erhielte. Gretchens Schmerzensrufe vor der Mater dolorosa verlangen, entsprechend der Vorschrift des Dichters, nach einem möglichst engen, einsam abgelegenen Winkelchen am Zwinger, der menschenleeren Gegend zwischen der äußeren und inneren Stadtmauer. Auf dem weiten und tiefen Domplatze, wo man unmittelbar vorher andere Menschen sich bewegen sah, geht die eigentümliche dichterische Stimmung dieses intimen lyrischen Bildes mehr oder minder verloren. Weit bedenklicher ist noch die unmittelbare Anreihung des Gebetes an die vorhergehende Szene am Brunnen. Beide Szenen sind durch einen größeren zeitlichen Zwischenraum getrennt und repräsentieren zwei weit auseinander liegende Phasen in Margaretens seelischer Entwicklung. Hat Goethe doch im Fragment von 1790 „Wald und Höhle“ zwischen beide Szenen eingeschoben.

Der tiefe, bohrende Schmerz des armen verlassenen, seiner nicht mehr fernen Mutterschaft entgegensehenden Geschöpfes, wie er sich aus dem Gebet am Zwinger emporringt, ist völlig unvereinbar mit der äußerlich noch scheinbar völlig ruhigen Reflektion, womit Gretchen in dem Selbstgespräch der Brunnenszene („Wie konnt' ich sonst so tapfer schmählen") nicht ohne das Gefühl eines wonnevollen Schauers an ihren hier erst kurz zurückliegenden Fall zurückdenkt. Zwischen beiden Szenen liegt eine Welt der inneren Entwicklung. Folgt bei der Aufführung auf den Schluß des ersten Monologes:

> Doch — alles, was dazu mich trieb,
> Gott, war so gut! ach, war so lieb!

in unmittelbarem Anschluß das Gebet:

> Ach, neige,
> Du Schmerzensreiche,

so fühlt sich jedes nicht völlig abgestumpfte Ohr wie mit einer ästhetischen Ohrfeige traktiert. Der Mißklang wird dadurch nicht viel weniger empfindlich, daß die Darstellerin die beiden disparaten Teile der Dichtung durch eine längere Spielpause zu verbinden sucht, indem sie von dem Brunnen zuerst zu der Tür ihres Hauses geht, hier, den Blick zum Muttergottesbilde zurücksendend, ihren Krug niedersetzt, dann zur Mater dolorosa hinüberwankt, davor niedersinkt und nun erst zu sprechen beginnt. Auch dadurch wird der Mißstand nicht sehr viel gebessert, daß Gretchen, wie es

in der Düsseldorfer Inszenierung geschah, nach dem Monolog der Brunnenszene in das Haus abgeht und erst nach einer größeren Pause, die durch Orgelspiel in dem Dom und das Auftreten verschiedener Kirchgänger ausgefüllt wird, wieder aus dem Hause kommt, um nun mit Blumen vor das Muttergottesbild zu treten. Das ästhetische Mißbehagen, das der unmittelbare Zusammenstoß der beiden unvereinbaren Monologe dem Ohre verursacht, wird durch diese Anordnung allerdings gemildert, aber das Wesentliche des Mißstandes, die Aneinanderreihung zweier Szenen, die zeitlich durch eine weite Kluft getrennt sind, wird nicht beseitigt.

Das richtige wäre demgemäß, falls dekorativ die Aufgabe bewältigt werden kann, beide Szenen durch eine Verwandlung zu trennen und, wo möglich, auch **nach** dem Gebete — obgleich es hier weniger dringend ist — eine Veränderung des Schauplatzes eintreten zu lassen. Aus technischen Gründen würde es sich dabei empfehlen, für die Szene am Brunnen und die Valentinszene dieselbe Dekoration zu verwenden: eine ziemlich tief gehaltene, aber enge Straße, zur einen Seite Gretchens Haus, nach der Mitte der Brunnen; der Dom wäre nicht sichtbar; als Faust bei seinem Auftritt (V. 3650) von dem Fenster der Sakristei spricht, blickt er in die Kulisse. Für die Szene am Zwinger hätte ein Prospekt in kürzester Bühnentiefe vorzufallen, die Mauerhöhle mit dem Andachtsbild wäre als eine Seitendeckung vorne einzuschieben. Für die folgende Valentinszene, deren Straßendekoration unverändert dahinter

stehen bliebe, hätte sich nur der Prospekt des Zwingers wieder zu heben, so daß diese beiden Verwandlungen ohne jede Pause zu vollziehen sind.

Ich bin mir sehr wohl bewußt, mit dem Vorschlage einer solchen szenischen Anordnung eine im gewissen Sinne ideale Forderung zu stellen; die Praxis der meisten Bühnen wird bei der Notwendigkeit, die an sich schon große Zahl der Dekorationen in einer Vorstellung wie Faust nach Möglichkeit einzuschränken, an der althergebrachten Zusammenlegung dieser Szenen festhalten müssen.

Werden die Szenen zusammengelegt, so sollte man allerdings die unvermeidliche Konsequenz daraus ziehen und Gretchens Monolog am Schluß der Brunnenszene „Wie konnt' ich sonst so tapfer schmählen", dessen Ton mit dem des nachfolgenden Gebetes unvereinbar ist, zu streichen. Dies kann um so unbedenklicher geschehen, als dieses kurze Selbstgespräch in seiner kühl reflektierenden Art von einer gewissen Absichtlichkeit nicht freizusprechen und mit dem unbewußten, naiv-sinnlichen Charakter Margaretens nicht vollkommen zu vereinigen ist. Das Gespräch der beiden Mädchen am Brunnen kann getrost in ein etwas späteres Stadium der Entwicklung, einen Zeitpunkt, der ungefähr dem Zustande Gretchens in der Zwingerszene entspricht, verlegt werden. Was in Gretchen während und nach dem Gespräche mit Lieschen vorgeht, hätte die Darstellerin — zum mindesten ebenso beredt und eindrucksvoll wie durch jene zehn Zeilen des Selbstgesprächs — durch ihr stummes Spiel

anzudeuten. Als Lieschen abgegangen ist, blickt sie ihr lange in trostlosem, stummen Schmerze nach, ihre mühsam bewahrte Fassung scheint ins Wanken zu geraten, sie rafft sich gewaltsam zusammen, ergreift den Krug und schleppt sich zum Muttergottesbild, wo sie zusammensinkt und nach längerer Pause zu sprechen beginnt. Nur auf diese Weise wäre eine Verbindung der Brunnenszene mit dem Gebete in einer künstlerisch einigermaßen zu rechtfertigenden Weise denkbar. Die Preisgabe jenes kleinen Monologes ist um so leichter zu verantworten, als nicht nur bei Klingemann, sondern auch bei der ersten Weimarer Aufführung unter Goethes Augen, die ganze Brunnenszene gestrichen war.

Bei der Zusammenlegung dieser Szenen ist die Beleuchtung natürlich derart einzurichten, daß sich der Abend und die Dämmerung, die während der Gretchenszenen zunimmt, bei Valentins Auftritt in vollkommene Nacht verwandelt hat. Völlig verkehrt ist der Brauch, den Schauplatz während des Gespräches der Mädchen am Brunnen durch allerlei Volk zu beleben. Das ist eine unnütze Zerstreuung des Publikums, dessen Aufmerksamkeit damit von der Hauptsache auf unwichtige Nebendinge abgelenkt wird. Der Text bietet hierfür nicht den geringsten Anhalt. Ebenso verfehlt ist es, die Pause zwischen Gretchens Abgang und Valentins Auftritt, wie es auch Wilbrandts Bearbeitung tut, durch eine stumme Szene, etwa das Vorübergehen einzelner Bürger, Mädchen, des Nachtwächters mit der Laterne u. dergl., in gänzlich unnötiger Weise auszufüllen. Eine

solche kleinlich naturalistische Belebung der Straße paßt nicht in den Stil des Gedichtes und macht erst recht auf die Unnatur der stilisierten Theaterstraße aufmerksam, die immer da, wo die Dichtung es verlangt, von Menschen entleert ist.

Der Vortrag des Gebetes vor dem Muttergottesbild wird von der Darstellerin meistens dadurch verdorben und um seine Wirkung gebracht, daß sie glaubt, die Rede in einem fortwährenden lauten Weinen und Schluchzen ersticken zu müssen. Auch das ist ein verkehrter Naturalismus, der gegen den Stil des Gedichtes verstößt. Die Manier des lauten Weinens und Schluchzens bei solchen Szenen ist eine Erbkrankheit unserer Schauspielkunst. Sie beruht auf einer Verkennung vom Wesen des wahren und großen Schmerzes, sie beruht auf einer Verkennung des für jede Kunst geltenden Gesetzes der Stilisierung, sie beruht endlich auf einer Verkennung vom Wesen und der Art der theatralischen Wirkung. So bekannt es ist, daß *der* Darsteller komischer Rollen, der selbst lacht, sich um seine beste Wirkung bringt, daß *der* Komiker die größte Wirkung übt, der von einem unerschütterlichen Ernste beherrscht keine Ahnung davon zu haben scheint, daß er auf seine Umgebung humoristisch wirkt, so sicher steht die Tatsache fest, daß diejenige Tragik am wahrsten und tiefsten wirkt, die äußerlich ihre Gefühle zu beherrschen scheint, die die ganze gewaltige Tiefe des Schmerzes nicht zu einem lauten Ausbruche gelangen läßt. Die wenigen Ausnahmen, die es hiervon gibt und deren Berechtigung nicht geleugnet

werden soll, bestätigen im allgemeinen nur die Regel. Je mehr auf der Bühne geheult wird, desto geringer ist die Rührung beim Publikum — wenigstens bei dem Teile des Publikums, der als der maßgebende zu betrachten ist. Gretchens Monolog vor dem Madonnenbilde erfordert, abgesehen vielleicht von einigen ganz wenigen Stellen, die einen stärkeren elementaren Losbruch der Gefühle gestatten, einen gedämpften, gepreßten, tief innerlichen Ton, durch den nur ganz leise die gewaltige Erregung hindurchzittert. Alles laute Schluchzen, alles Weinen ist auf das strengste zu vermeiden. Am wenigsten darf die Stelle:

Ich bin, ach! kaum alleine,
Ich wein', ich wein', ich weine,
Das Herz zerbricht in mir

die Darstellerin verführen, den Inhalt dessen, was über ihre Lippen geht, durch ein wirkliches Weinen illustrieren zu wollen. Eine tiefe Müdigkeit liegt über dem wachsbleichen Antlitz, wie verglast starren ihre Augen hilflos und trostsuchend in das Leere, tonlos, matt gleiten die Worte über ihre Lippen. Ihr Schmerz ist starr, sie kann nicht weinen, sie sehnt sich nach den Stunden, wo sie allein in ihrem Kämmerlein weinen kann, sie sehnt sich nach den Tränen, die ihrer Qual süße Linderung bereiten. Durch eine künstlerische Darstellung, die hier auf der Höhe ihrer Aufgabe steht, würde eine ganz andere Wirkung erzielt werden, als durch das übliche Geschluchze, Geheule und Theatergebibber, das unsere

Darstellerinnen so gern als den wahren Ausdruck tiefer Empfindung ausgeben möchten.

In dem Menschenauflauf bei Valentins Tod wird gewöhnlich — entsprechend einer Modeneigung unserer Regie — ein viel zu großes Massenaufgebot entwickelt. Mit einer mäßigen Anzahl von Menschen, die natürlich nicht in einem Trupp, wie aus der Pistole geschossen, hereinstürzen dürfen, sondern allmählich zusammenlaufen müssen, läßt sich die Szene viel wahrer, malerischer und wirksamer arrangieren, als durch das Aufgebot des ganzen männlichen und weiblichen Theaterchores, der in dem üblichen Halbkreis den Sterbenden zu umstehen und in der stereotypen Weise seine Teilnahme zu bezeugen pflegt. Der tötlich verwundete Valentin liegt auf den Stufen des Brunnens. Daß sich Sterbende, wie es auf dem Theater vielfach Übung ist, unmittelbar vor dem Tode oder sonst, wann sie etwas besonders Bedeutendes zu sagen meinen, noch einmal in ganzer Größe emporrichten, um dann mit den letzten Worten wie ein Taschenmesser zusammenzuklappen, ist ein nur dem äußeren Effekte dienender, unsinniger Theaterbrauch, der endlich von der Stätte der Menschendarstellung verschwinden sollte. Auch daß Valentin sich der beliebten naturalistischen Sterbemätzchen, alles Röchelns, Luftschnappens u. dergl. zu enthalten hat, sollte selbstverständlich sein für jeden Darsteller, der einiges Stilgefühl besitzt. Es gibt noch immer Künstler, die der Meinung sind, dem Publikum in Sterbeszenen eine Art von Exkurs über die symptomatischen Erscheinungen bei verschiedenen Todesarten

bieten zu müssen. Das ist eine verkehrte Auffassung ihres Berufes. Wehe dem Künstler, der Spitalstudien zu machen braucht, um einen Sterbenden spielen zu können! — Daß Gretchen über dem sterbenden Bruder nicht in Marthens Armen zusammensinken darf, hat schon Dingelstedt mit Nachdruck hervorgehoben. Ebensowenig darf sie nach Valentins Tode mit einem lauten Schrei oder mit laut wimmerndem Weinen über der Leiche zusammenbrechen. Das sind Stilwidrigkeiten, die jedem, der sich einen kleinen Rest von gutem Geschmack gerettet hat, in die Seele schneiden. In dem Riesenschmerze, in dem Gretchen weltverloren und apathisch über dem Toten zusammenbricht, darf sich kein lauter Ton ihrer Kehle entringen. Völlig verfehlt ist die stumme Szene, die Wilbrandt, um der offenen Verwandlung wegen die Bühne zu entleeren, an dieser Stelle einlegt. Gretchen soll, als die Soldaten sie anrühren, um sie wegzuziehen, zusammenfahren, aufspringen, beiseite treten und das Gesicht bedecken; Frau Marthen, die scheu zu ihr flüstert, mit einer leidenschaftlichen Bewegung von sich stoßen und, während Soldaten und Bürger Valentin in Gretchens Haus tragen und die Menge sich verläuft, sich mit Schauder und Verzweiflung aufraffen und in ihre Tür hineinwanken. Das alles ist Theaterspielerei der schlimmsten Sorte. Die Szene ist zu Ende, als Valentin seine letzten Worte gesprochen hat und Gretchen ohnmächtig über ihm zusammenbricht. Alles weitere ist vom Übel. Ist es nicht möglich, die Gruppe soweit nach hinten zu legen, daß

der Prospeckt der nachfolgenden Domszene hier deckend vorfallen kann, so muß die dunkle Verwandlung an dieser Stelle durch den Wolkenvorhang gedeckt werden.

Für die Domszene möchte Dingelstedt Margarete in ein schwarzes Trauergewand gekleidet sehen; er denkt offenbar daran, ihre Trauer um den Bruder dadurch zur Anschauung zu bringen. Wilbrandt läßt sie gar schon in der Brunnenszene im Trauerkleid erscheinen, hier natürlich mit Beziehung auf den Tod der Mutter. Beides gefällt mir nicht. Wann und wie Gretchens Mutter gestorben ist, darüber ist ein dunkler Schleier gebreitet. In den Szenen, die auf Gretchens Fall folgen, wird der Mutter mit keinem Worte Erwähnung getan. Nichts deutet darauf, daß sie gestorben, nichts, daß sie noch am Leben ist. Erst ein Wort des bösen Geistes in der Domszene („Betst du für deiner Mutter Seele, die durch dich zur langen, langen Reise hinüberschlief?") und Gretchens Wahnsinn in der Kerkerszene („Sie schlief, damit wir uns freuten") scheint darauf hinzudeuten, daß die Mutter an den Folgen jenes verhängnisvollen Schlaftrunkes gestorben ist. Ob unmittelbar in jener Nacht, ob erst später — das ist nicht zu entscheiden. Es ist höchst auffallend, daß der sterbende Valentin der Mutter mit keinem Worte gedenkt. Die Domszene trägt im Urfaust die Überschrift: „Exequien der Mutter Gretchens. Gretchen, alle Verwandte." Dies Totenamt würde darauf deuten, daß die Mutter erst vor kurzem gestorben ist. Aber die Domszene muß nach der Chronologie der Dichtung viele Monate hinter der Verführung liegen.

Man sieht: es lagert über diesen Dingen ein zufälliges oder ein absichtliches Dunkel. Der Dichter hat sich wohl selbst keine klare Rechenschaft über diese an sich nebensächlichen Fragen gegeben; er ließ sie absichtlich im Dunkeln und beseitigte deshalb schon im Fragment und in allen späteren Ausgaben jene Anmerkung des Urfaust, die den Gottesdienst als ein Totenamt für die Mutter bezeichnete. In diesem Falle soll die Bühne die deutlich erkennbaren Absichten des Dichters ehren und den Schleier, den er selbst nicht entfernte, ungelüftet lassen; um so mehr, als auch hier in dem Halbdunkel ein gewisser besonderer Reiz liegt. Dadurch aber, daß man Gretchen an einer bestimmten Stelle des Stücks in Trauerkleidern erscheinen läßt, weist man den Zuschauer recht geflissentlich auf einen Punkt hin, der in Dunkel gehüllt ist und der im Dunkel bleiben soll. Das wirkt durch die Gedankenkombinationen, die es im Gefolge hat, zerstreuend und lenkt von der Hauptsache auf unwesentliche Nebendinge ab. Zudem hat Gretchens Trauerkleid etwas Kleinliches, Äußerliches; ihre Umkleidung ist ein störender Realismus, der dem großen Stile des Gedichtes widerstrebt. Man lasse also Gretchen während des ganzen Liebesdramas in derselben Gewandung und kleide sie nur für die Kerkerszene in der üblichen, hier zu billigenden Weise um.

Da hier eine Frage, die Gretchens äußere Erscheinung betrifft, besprochen werden mußte, möge bei dieser Gelegenheit auch eine andere, verwandte Frage mit einem Worte berührt sein. Es ist an keiner Stelle der

Dichtung zu lesen, ob man sich Margarete mit blonden oder mit dunkeln Haaren zu denken hat. Trotzdem wird man der Theatertradition völlig recht geben, daß sie sich, im Einklang mit der bildenden Kunst, für die blonden Zöpfe entschieden hat. Man kann sich diesen Urtypus des deutschen Mädchens in der Tat nur mit blonden oder brünetten, nicht aber mit schwarzen Haaren vorstellen. Das müßte schon die Rücksicht auf den Kontrast zu Faust ergeben, der auch nach der Verjüngung einen dunkeln Kopf behalten muß und sich nicht mit einem Male, wie es hier und da zu sehen ist, in einen blondgelockten Jüngling verwandeln darf — eine Metamorphose, die den Gedanken nahegelegt, daß im Zaubertrank der Hexe auch eines der bekannten probaten Haarfärbungsmittel enthalten war.

Aber man besitzt an den deutschen Bühnen eine erstaunliche Geschicklichkeit, alles verkehrt zu machen. In Gounods Margarete, dem Typus der französischen Oper, die an Goethes Faust nur dadurch erinnert, daß in beiden Werken ein Mädchen mit Hilfe des Teufels verführt wird, müßte eine kluge Regie alles aufbieten, dem Werk seinen ausgesprochen französischen Charakter zu wahren und alles zu vermeiden, was nur irgendwie an die große deutsche Dichtung und deren Gestalten erinnert. Statt dessen tut sie gerade das Gegenteil. Es ist wohl ausgeschlossen, daß man in dieser Oper jemals einer Margarete begegnet, die nicht die obligaten blonden Zöpfe des deutschen Bürgermädchens trägt. Hier wäre es angebracht, daß die Darstellerin dem durchaus roma-

nischen Charakter der Figur auch dadurch Rechnung trüge, daß sie in ihrem Äußern den dunkeln Typus der Romanin zeigt und alles ängstlich meidet, was an das deutsche Gretchen erinnern könnte. Statt dessen sind Regie und Darstellung im entgegengesetzten Sinne tätig. Dafür aber genießt der Zuschauer in Goethes Faust hie und da die freundliche Überraschung eines schwarzhaarigen Gretchens. Es ist dieselbe Schildbürgerei der Regie, die Schillers Wilhelm Tell mit Pose und Operneffekten auszustatten liebt und dafür in Rossinis französischer Spektakeloper den posierenden Rabulisten der Titelfigur dem einfachen Landmann des Schillerschen Freiheitsangs möglichst ähnlich zu gestalten sucht.

Die außerordentliche Befähigung der Theater für das Verkehrte bewährt sich auch bei der Inszenierung der Domszene in einem charakteristischen Punkt. Man beseitigt den bösen Geist als sichtbare Erscheinung und läßt nur seine Stimme hinter der Szene vernehmbar sein. Man gibt sich dabei offenbar dem schmeichelhaften Wahne hin, das Problem des bösen Geistes in besonders feiner und vornehmer Weise zu lösen. Nur schade, daß diese Vornehmheit hier am verkehrten Platze ist! Es wäre durchaus nicht zu verwundern, wenn die vornehme Grille eines überklugen Regisseurs nächstens auf den genialen Gedanken verfiele, auch den Geist von Hamlets Vater unsichtbar zu machen und nur seine Stimme aus der Versenkung heraus hören zu lassen. Auch der Einfall, den bösen Geist hinter die Szene zu verlegen, verdient eine gewisse Bewunderung. Es herrscht an unsern

Theatern eine wahrhaft krankhafte Manie, dem Publikum alles zu verdeutlichen, was keiner Verdeutlichung bedarf, und ihm alle möglichen Dinge zu zeigen, die es nicht zu sehen braucht. Aber wo einmal etwas gesehen werden muß, wo einmal die sinnliche Erscheinung eine unbedingte Notwendigkeit ist, wenn nicht die ganze künstlerische Wirkung empfindlich darunter leiden soll, da kommt man auf den seltsamen Einfall, dem Publikum den Anblick der Erscheinung zu entziehen. Die Dichtung schreibt ausdrücklich und unzweideutig vor: „Böser Geist hinter Gretchen.“ Die sinnliche Erscheinung wird verlangt und ist unentbehrlich. So willkürlich und töricht es war, den Geist überhaupt zu beseitigen und seine Worte, wie es selbst bei der Darstellung von Marie Seebach geschah und wie es Eduard Genast befürwortete, Gretchen selbst in den Mund zu legen, so verfehlt und unkünstlerisch ist es, auf die sichtbare Erscheinung des Geistes zu verzichten und seine Stimme bloß hinter der Kulisse vernehmen zu lassen. Der Zuschauer muß die unheimliche Gestalt des bösen Geistes in dunkeln Umrissen erblicken, er muß sehen, wie sich der Geist auf das knieende Gretchen niederbeugt und ihr in eindringlichem, aber gedämpftem Ton — nicht schreiend und pathetisch, wie es gewöhnlich geschieht — seine Worte in die Ohren raunt.

Auch sonst wird diese wunderbare Szene, die bei richtiger Inszenierung und Darstellung einer mächtigen Bühnenwirkung fähig ist, höchst selten auf den Theatern auch nur annähernd in ihrem vollen Stimmungsgehalt

erschöpft. Sie macht fast überall einen kalten, nüchternen und kleinlichen Eindruck. Das liegt in erster Linie daran, daß die Bühne viel zu hell ist. Man nehme an, es handle sich um eine Abendmesse an einem späten Winterabend. Die Bühne zeigt den Ausschnitt eines engen Seitenschiffs; abendliches Dunkel lagert über dem kleinen Raum und läßt nur undeutlich die wenigen da und dort verstreut knieenden Andächtigen erkennen. Gretchen kniet etwas abgesondert von den übrigen bei einer Säule; unmittelbar hinter ihr, in dem Schatten der Säule, steht die in dunkle Schleier gehüllte unheimliche Gestalt des Geistes, in ihren Umrissen kaum erkennbar in dem umgebenden Dunkel.

Eine solche Art der Anordnung dürfte mehr zu empfehlen sein als die Ausführung des Dingelstedtschen Vorschlags, daß die Säule sich — in ähnlicher Weise wie es in England bei Banquos Erscheinung versucht wurde — in zwei bewegliche Zylinderhälften teilt und daß aus der geöffneten Säule der Geist hervortritt, oder die des Wilbrandtschen Vorschlags, daß der Geist im Innern der erleuchteten Säule sichtbar wird. Beides widerstrebt einigermaßen dem monumentalen Charakter der Säule und erinnert allzu deutlich an die Künste der Theatermaschinerie. Bei der ersten Weimarer Aufführung stand der Geist sichtbar „hinter einem Grabsteine" und verschwand dahinter, nach der Bühnenanweisung des Soufflierbuches, nach seinen letzten Worten. Nach dem Berichte von Genast wären die Reden des Geistes in Weimar „anfänglich" (?) von Mephisto gesprochen

worden — eine Torheit, über die keine Worte zu verlieren wären. Der völlig verkehrte Brauch, die Domszene, zur Ersparung einer Verwandlung, mit der vorangehenden Valentinszene zu vereinigen, in der Weise, daß Gretchen vor dem Portale des mit Menschen dicht gefüllten Domes kniet, taucht schon in Laubes Wiener Inszenierung von 1850 auf (Weilen, Geschichte des Hofburgtheaters, S. 152) und kehrt neuerdings in Otto Devrients Bearbeitung wieder. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die ganze Stimmung der Szene zugrunde geht, wenn sie, statt in der bedrückenden Enge des gotischen Domes, unter freiem Himmel gespielt wird.

Von besonderer Wichtigkeit ist in der Domszene die Mitwirkung der Musik, die durchweg eine völlig ungenügende Behandlung erfährt. Musik und Chor sind geradezu die wichtigsten Spieler in dieser Szene. Daß bei der ersten Wiener Gesamtaufführung der Chor überhaupt wegblieb, ist bezeichnend genug! Das „Dies irae, dies illa“ und die folgenden Chöre dürfen nicht von ein paar dünnen Stimmen schwach und kraftlos gesungen werden; das ganze unverminderte Chorpersonal ist hier aufzubieten, der Ausführung des Gesanges ist die liebevollste Sorgfalt zuzuwenden. Die begleitende Orgel ist durch mehrstimmige Posaunen zu verstärken. Jeder Einsatz des Chores muß kraftvoll und mächtig, zermalmend wie die Posaunenstöße des jüngsten Gerichtes, in das Dunkel der Kirche hereintönen. Der Hörer muß sich hier von den Schauern der Ewigkeit durchschüttelt fühlen. Wenn ihm hier nicht, um mit dem Volke zu

sprechen, die Gänsehaut kommt, steht die künstlerische Ausführung des musikalischen Teils nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe. Besonders ist die Anordnung des Schlusses zu beachten, die überall verfehlt wird. Als Gretchen nach der letzten Rede des bösen Geistes mit den Worten „Nachbarin, Euer Fläschchen!“ in Ohnmacht sinkt und etwa die beiden ihr zunächst Knieenden, die dies bemerken, zu ihrer Unterstützung hinzueilen, muß Orgel und Chor mit dem „Quid sum miser tunc dicturus?“ noch einmal mit voller Kraft einsetzen und die Szene mit einem mächtigen musikalischen Schlußsatz in ungeschwächtem Fortissimo zu Ende führen. Während der Chor schweigt, dürften die Reden des Geistes und Margaretens vielleicht durch fortlaufende Zwischenspiele der Orgel, die freilich im Gegensatz zu den Chören im diskretesten Pianissimo zu halten wären, begleitet werden.

Zu beseitigen ist das unglaublich rohe Theatermätzchen, daß, als Gretchen in die Kirche tritt und niederkniet — es empfiehlt sich überhaupt, die Szene so zu ordnen, daß Gretchen und der böse Geist schon von Anfang an auf der Bühne sind — alles Volk zur Seite rückt, die zunächst Knieenden aufstehen und sich in angemessener Entfernung einen andern Platz suchen. Der Regisseur, der zuerst auf diesen illustren Einfall kam — er hat leider selbst in Männern wie Dingelstedt und Wilbrandt bereitwillige Bundesgenossen gefunden! — hatte ohne Zweifel keine sehr hohe Meinung von der Menschheit und ihrem Mitgefühl. Vielleicht war er im Recht mit seiner pessimistischen Weltanschauung; aber

eines besaß er jedenfalls nicht: Beobachtungsgabe. Sonst hätte er wissen müssen, daß sich die Rohheit der Menschen, auch wenn sie wirklich in solchem Maße vorhanden ist, doch niemals in so plumper und brutaler Weise äußert, wie es nach der üblichen Darstellung jener Szene wohl scheinen könnte. Soll wirklich die Empfindungsroheit, wie sie der Erfinder jener Nuance sämtlichen Besuchern der Kirche gegenüber dem armen Wesen, das kurz nacheinander Mutter und Bruder verloren hat, unterschieben möchte, zum Ausdruck kommen, so genügt es vollauf, wenn eine oder die andere der Frauen (Dingelstedt läßt sogar die Männer zur Seite rücken!!) einen scheuen oder verstörten Blick nach dem verlassenen Gretchen wirft. Schon das ist zuviel; denn es ist unnötig und stört durch die Kleinlichkeit des Zuges den Gesamteindruck. Aber wozu gar jene maßlos plumpen und brutalen Unterstreichungen, die der Wahrheit wenig Ehre machen und die das natürliche Empfinden der Menschheit in so unsagbar jämmerlichem Lichte zeigen? Schließlich läuft das ganze traditionelle Mätzchen doch nur auf eine aufdringliche Deutlichkeitsregie hinaus, die das Publikum darauf hinweisen möchte, daß das arme Gretchen das ist, was die große Herde eine arme Sünderin nennt. Man sollte das Begriffsvermögen des lieben Publikums doch nicht allzusehr unterschätzen! Die liebenswürdige Charakteristik, die die Regie hier von der Menschheit gibt, erhält ihre Krönung, wenn die andächtigen Frauen, wie es ebenfalls gesehen werden kann, am Schluß der Szene, als Gretchen in den Armen der

Nachbarin ohnmächtig am Boden liegt, mit schnippischen, hochnäsigen Gesichtern an ihr vorübergehen und mit schadenfrohem Lächeln ganz unverhohlen zu erkennen geben, daß es der Armen nach ihrer Meinung ganz recht geschieht. Es ist ein rührend liebes Bild, mit dem manche Bühnen diese weihevolle Szene zu schließen pflegen!

Daß die Walpurgisnacht bei einer Gesamtaufführung des Gedichtes nicht fehlen darf, sollte nachgerade als selbstverständlich gelten. Sie ist ein unentbehrliches Glied in Fausts psychologischer Entwicklung: sein Versinken in die Strudel tiefster Sinnlichkeit an der führenden Hand des höllischen Begleiters, das Scheitern von dessen Planen durch die Erscheinung Gretchens, die ihn dem wilden Taumel entreißt, die schlummernde Stimme seines Gewissens weckt und ihn zu der todgeweihten Geliebten zurückführt. Die Darstellung bietet allerdings außerordentliche Schwierigkeiten; denn die Walpurgisnacht ist ganz und gar nicht für die Bühne gedacht und widerstreitet auf Schritt und Tritt ihrer Versinnlichung durch die Mittel des Theaters; schon deshalb, weil sie in ähnlicher Weise wie der Osterspaziergang nicht für einen bestimmten und sich gleich bleibenden Schauplatz gedacht ist, sondern ein beständiges Weiterschreiten der beiden Bergwanderer zur Voraussetzung hat. Das Problem wäre im eigentlichen Sinne der Dichtung nur durch eine Wandeldekoration zu lösen. Dingelstedt und Wilbrandt haben eine solche denn auch verlangt. Diese Dekoration müßte

aber, abgesehen von ihrer seitlichen Bewegung, wo möglich, auch eine solche von oben nach unten zeigen, um das fortwährende Höherklimmen der beiden Wanderer und ihrer sauberen Begleitung zu versinnlichen. Die Kosten und die technischen Schwierigkeiten einer solchen Einrichtung stünden bei einer Bühne, die nicht über ungewöhnliche Mittel verfügt, in keinem Verhältnis zum künstlerischen Zweck, um so mehr als selbst die vollendetste technische Ausführung doch nur ein mattes Abbild von dem zu geben vermöchte, was der kühne Flug der Dichtung hier ersonnen hat und was der Phantasie des Lesers vor Augen schwebt. Zudem widerstrebt die Wandeldekoration, die nur in der höher stilisierten Welt des Musikdramas glaubhaft zu wirken vermag, dem realistischen Charakter des recitierenden Schauspiels und sollte hier deshalb grundsätzlich vermieden werden. An eine durchweg musikalische Behandlung der Walpurgisnacht aber ist nicht zu denken. Die Musik muß sich auch hier auf das Notwendigste beschränken. Einige einfach und charakteristisch gehaltene Chöre der Hexen und Geister, schrille Rythmen hinter der Szene zur Begleitung des Zauberspuks, seltsame und undefinierbare musikalische Disharmonien genügen zu einer stimmungentsprechenden Illustrierung des Hexensabbaths. Was Pfordten im allgemeinen über die musikalische Behandlung des Geisterhaften sagt, gilt auch hier: „Wenn in besonders phantastischen Momenten ein eigentümliches Klirren und Schwirren durch die Luft geht, mehr ein seltsames Tönen als wirkliche Tonkunst, so sind wir zufrieden."

Statt durch eine Wandeldekoration den ohnmächtigen Versuch zu machen, das für die Bühne unlösbare Problem einer Brockenbesteigung in einer einigermaßen befriedigenden Weise zu lösen, begnüge sich das Theater lieber damit, gewissermaßen nur einen Ausschnitt aus dieser Wanderung zu geben und das, was an der Walpurgisnacht wesentlich und wichtig ist, dem Zuschauer in einer Art von phantastischem Momentbild vor Augen zu führen. Der Text der Walpurgisnacht, von dem bei Devrient sowohl wie bei Wilbrandt noch viel zu viel geblieben ist, kann zu diesem Zweck ungefähr auf 100 Verse reduziert werden. Was viel mehr gesprochen wird, ist vom Übel. Die Walpurgisnacht (geschrieben 1799—1801) ist der Teil des Werkes, in dem sich zum ersten Male der eigentümliche Altersstil des Dichters zu regen beginnt; zum ersten Male tritt hier, abgesehen von Einzelheiten der Hexenküche, in breiterem Umfang die im Lauf der Jahre immer mehr zunehmende, verhängnisvolle Neigung des Dichters zutage, dem Gedankenhaften ein Übergewicht vor der unmittelbaren sinnlichen Anschauung einzuräumen und allerlei literarische und politische Anspielungen satirischen Charakters in die Dichtung einzuflechten. Es ist selbstverständlich, daß alles, was hierhin gehört, für die Bühne ohne weiteres zu beseitigen ist (vgl. Witkowski, Die Walpurgisnacht, 1894).

Man wähle als Dekoration der Szene eine phantastisch gehaltene Gegend des Brockens, die als in der Nähe des Hexentanzplatzes gelegen gedacht ist. Ein Teil der

herrlichen, plastischen Naturschilderungen im Munde der aufklimmenden Wanderer bildet den ersten Teil der Szene, in die sich sodann das Getriebe der vorwärtsdrängenden Hexen und Geister verflicht; in einigen wenigen charakteristischen Zügen ist das Wesentliche zusammenzufassen; in dem Tanze Fausts mit der jungen Hexe erreicht die Szene rasch ihren Höhepunkt; vor der unmittelbar darauf folgenden Erscheinung Gretchens zerstiebt der ganze Hexenzauber. Für den Schluß der Szene ist es keineswegs notwendig, wie Wilbrandt es tut, zu einigen neugedichteten Versen seine Zuflucht zu nehmen. Mit einer kleinen Umstellung im Texte können Fausts Worte:

Ich kann von diesem Blick nicht scheiden!
Welch eine Wonne! (Die Erscheinung verschwindet.)
Welch ein Leiden!

vorzüglich als Schluß der Szene verwendet werden. Während Faust mit den letzten Worten auf einem Felsenvorsprung zusammenbricht, senken sich rasch verhüllende Wolkenschleier herab, ein Geisterchor verklingt pianissimo in der Ferne, und der Schauplatz verwandelt sich in die Dekoration für „Trüber Tag".

Für die ganze Walpurgisnacht, insbesondere für das Treiben der Hexen, gelten dieselben Grundsätze, die überall bei der Darstellung des Phantastischen und des Übersinnlichen im Faust zu gelten haben, also Vermeidung aller illusionmordenden Deutlichkeit, ein hinter Schleiern geborgenes Halbdunkel, das der Phantasie freien Spielraum läßt. Das Geräusch des Sturmes, allerhand

geisterhafte und unartikulierte Laute, eine diskrete und charakteristische musikalische Begleitung in dem oben angedeuteten Sinne haben die besondere Stimmung dieses phantastischen Intermezzos, das wie ein flüchtiges Momentbild vorüberhuschen muß, zu unterstützen und zu heben.

Die Szene „Trüber Tag" erfordert nur eine einfache Dekoration in kürzester Bühnentiefe. Eine Revision des Textes nach der Fassung des Urfaust, die hier vielfach charakteristischer und kräftiger ist als die spätere Bearbeitung („Großhans! Nun bist du wieder am Ende deines Witzes, an dem Fleckchen, wo euch Herrn das Köpfchen überschnappt") ist für die eine oder die andere Stelle zu empfehlen. Das folgende kleine Nachtbild am Rabenstein, ebenso großartig in der Erfindung wie unmöglich für die Aufführung, ist auf der Bühne nicht zu verwenden.

Für die Kerkerszene, die teils auf dem Vorplatz, teils im Innern von Gretchens Zelle spielt, ist die sogenannte geteilte Dekoration, die im allgemeinen für das ernste Schauspiel vermieden werden sollte, nicht wohl zu entbehren. Das Problem der Szene kann in verschiedener Weise gelöst werden; eines aber sollte dabei vermieden werden: daß der Zuschauer einen gleichzeitigen Ausblick in die freie Landschaft genießt. Die Stimmung der Kerkerszene wird dadurch leicht beeinträchtigt; das Schwere, Beklemmende, was auf ihr lastet, geht verloren; Auge und Aufmerksamkeit des Zuschauers werden zerstreut. Schauspielerisch bietet die Szene eine gefährliche Klippe

für die Darstellerin des Gretchen; nur eine geniale Künstlerin ist imstande, den Vollgehalt dieser Szene zu erschöpfen und anstelle des konventionellen Theaterwahnsinns, der hier gewöhnlich geboten wird, die feinen psychologischen Linien einer von innen beseelten Kunst zu setzen.

Bei den Worten, mit denen Mephisto am Schluß erscheint (V. 4597—4600), die durch die Versifizierung, wie Erich Schmidt mit Recht betont, den Charakter von „Singspielversen“ erhalten haben, empfiehlt es sich, durch Tilgung von V. 4598 die ungleich bessere Fassung des prosaischen Urfaust herzustellen. Nicht ganz leicht ist die Frage zu entscheiden, wie Mephisto an dieser Stelle zu erscheinen hat. Der Text schreibt nur vor: „Mephisto erscheint draußen“. Margarete sagt, als sie ihn erblickt: „Was steigt aus dem Boden herauf?“ Einer derartigen übernatürlichen Art des Erscheinens aber, die an sich an dieser Stelle vielleicht von großer Wirkung wäre, widerspricht der reale Inhalt von Mephistos Rede („Meine Pferde schaudern“), die viel mehr darauf zu deuten scheinen, daß er von außen in den Kerker tritt. Sollte aus Gretchens Worten nur die Verwirrung ihrer Sinne sprechen, indem sich ihr mit dem teuflischen Bilde unwillkürlich auch das Entsteigen des Höllengeistes aus der Erde verbindet? Oder aber sollten, was beinahe wahrscheinlicher ist, jene Worte Gretchens, die in dem prosaischen Entwurf des Urfaust fehlen, nur ein notgedrungenes Füllsel sein, das seine Existenz dem Bedürfnis eines Reimes auf den vorangehenden Vers

(„Der Morgen dämmert auf") zu danken hat? Die Aufführung zieht sich am besten dadurch aus dem Dilemma, daß sie auch hier durch Tilgung des Verses: „Was steigt aus dem Boden herauf?" die Fassung des Urfaust wiederherstellt und dann keinen Anstand mehr zu nehmen braucht, Mephisto auf dem allgemein üblichen natürlichen Wege erscheinen zu lassen.

Klingemann ließ bei seiner ersten Braunschweiger Inszenierung des Faust zum Schluß des Stückes einen veritabeln Engel in den Kerker niederschweben, der die Worte „Ist gerettet!", die nach dem Wortlaut der Dichtung von einer unsichtbaren „Stimme von oben" kommen sollen, zu sprechen hatte. Es zeugt für den rühmlichst bekannten konservativen Sinn der deutschen Theater, daß dieser entsetzliche Engel — ein noch schlimmerer Saltomortale in die Opernwelt als die Klärchenvision in Egmonts Traum — noch heute in manchen Aufführungen des Faust, wenn auch nur als stumme Person, sein spukhaftes Wesen treibt.

Die Stimme von oben wird meistens, wie es das richtige ist, durch einen achtstimmigen Frauenchor wiedergegeben.

Auch eine andere Regieanordnung Klingemanns in der Kerkerszene hat auf die Bühnentradition einen gewissen entscheidenden Einfluß geübt. Das Buch des Braunschweiger Dramaturgen enthält nach Gretchens letzten Worten „Heinrich! Heinrich!" die Bühnenanweisung: „sinkt sterbend nieder". Die Annahme, daß Gretchen hier sterbe, ist für den Bühnenbrauch bestimmend

geworden und kommt auch darin zum Ausdruck, daß bei den üblichen Aufführungen im letzten Augenblick des Stücks ein heller Lichtschein, wie ein verklärendes Himmelslicht, auf die leblos am Boden liegende Gestalt Margaretens geworfen wird. Es ist zuzugeben, daß der Schluß des ersten Teils für die Bühnenaufführung etwas Beruhigenderes und Weihevolleres erhält, wenn Gretchens Schicksal durch ihren Tod endgültig besiegelt ist, als wenn der Zuschauer der ungewissen Annahme gegenübersteht, daß das drohende Bluturteil an ihr vollzogen wird. Man kann es dem Zuschauer nicht verargen, daß er seine Lieblingsgestalt vor diesem Schicksal gern bewahrt sehen möchte. Von diesem Standpunkt aus ist gegen die von Klingemann geschaffene Bühnentradition nichts einzuwenden. Doch ist nicht zu vergessen, daß der Wortlaut des Goetheschen Textes für jene Annahme an sich keinen Anhalt bietet. Der Dichter läßt die Frage, wann und wie Margarete ihr Leben endet, unentschieden, und eine Inszenierung, die sich strengste Pietät zur Pflicht macht, müßte darauf verzichten, hier eine klare Entscheidung fällen zu wollen. Auf jeden Fall müssen Gretchens letzte verhallende Worte „Heinrich! Heinrich!", die dem entweichenden Faust wie eine Stimme des Ewig-Weiblichen nachtönen, deutlich vernehmbar bleiben.

Für die erste Aufführung des Faust in Weimar hat Goethe einen von dem Kapellmeister Karl Eberwein komponierten Engelchor nachgedichtet, der von Gräf zum ersten Male kürzlich veröffentlicht wurde. Dieser übrigens

sehr matte und konventionelle Gesang setzte nach Mephistos letzter Rede ein und schloß das Stück musikalisch unter Wegfall von Gretchens verhallenden Schlußworten. Hieraus und aus dem Wortlaut des Chores („In Engelsarmen entsühnt zu erwarmen") ist allerdings zu schließen, daß auch der Dichter Klingemanns Annahme, daß Gretchen am Schluß der Kerkerszene stirbt, für die Aufführung billigte. Für die heutige Bühne freilich sind die Änderungen und Anordnungen, zu denen sich der greise Dichter gelegentlich jener Weimarer Aufführung verstehen ließ, wie schon mehrfach angedeutet, nur teilweise maßgebend.

Der Tragödie zweiter Teil

Die Schwierigkeiten, mit denen der erste Teil auf der Bühne zu kämpfen hat, steigern sich beim zweiten Teil; weniger durch den untheatralischen Charakter der Dichtung, der auch beim ersten Teil weit mehr, als man es im allgemeinen annehmen möchte, einer restlosen Versinnlichung des Werkes auf der Bühne entgegensteht; vielmehr deshalb, weil das symbolische und, was weit bedenklicher ist, das allegorische Element in teilweise sehr verhängnisvoller Weise das Übergewicht gewinnt. Eines aber hat die Aufführung des zweiten Teiles vor der des ersten voraus: seine Bühnengeschichte ist noch sehr jung, es fehlt hier die hemmende und lähmende Macht der Tradition, die im Verlauf von nahezu acht Jahrzehnten eine unübersehbare Fülle von Staub auf den einzelnen Teilen des ersten Faust und seiner Bühnengestaltung angesammelt hat. Und noch eines kommt dem zweiten Teil zugute: die Darstellung der beiden Hauptgestalten, des Faust sowohl wie des Mephisto, bereiten hier im allgemeinen weniger große Schwierigkeiten als im ersten Teil. Beide Gestalten bewegen sich im zweiten Teil in einfacheren, größeren

Linien als dort, sie sind von dem Durchschnittsdarsteller weniger leicht zu verfehlen. Der zweite Teil enthält nichts, was vom Darsteller des Faust eine so vergeistigte Innerlichkeit und eine so elementare Leidenschaftlichkeit verlangt, wie das Monodram und die ganze erste Hälfte des ersten Teils — diejenigen Partieen, an denen fast ausnahmslos das Können des Schauspielers zu scheitern pflegt. Auch die Darstellung des Mephisto ist im zweiten Teil in der Hauptsache weniger schwer als im ersten Teil. Schon deshalb, weil die vielfachen Gefahren wegfallen, die die Darstellung des Humoristen Mephisto den meisten Schauspielern bereitet. Es fehlen im zweiten Teil diejenigen Elemente der Rolle, die Veranlassung geben zu den zahlreichen unausrottbaren Possenreißereien und Hanswurstiaden, die im ersten Teil beinahe auf Schritt und Tritt den guten Geschmack beleidigen. Dazu kommt weiter, daß der zweite Teil in seiner äußeren theatralischen Form geschlossener ist als der erste Teil und an keiner Stelle durch einen so häufigen störenden Ortswechsel zerrissen wird, wie es beispielsweise in der Gretchentragödie der Fall ist. Aus allen diesen Gründen erklärt es sich, daß die Aufführung des zweiten Teils trotz ihrer großen Schwierigkeiten in ihrem Gesamtbild meist einen weit besseren Eindruck hinterläßt als die des ersten Teils.

Es ist bezeichnend, daß der Dichter selbst der Aufführung des zweiten Teils mit viel optimistischeren Hoffnungen gegenüberstand, als dies beim ersten Teil der Fall gewesen zu sein scheint. So sagte er zu Eckermann

(1827) auf dessen Äußerung, daß der moderne, romantische Teil sehr große Ansprüche an den Leser stelle: „Aber doch ist alles sinnlich und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt. Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und andern Dingen der Fall ist."

Als einleitender Akkord, der schon mit Rücksicht auf die Gliederung des ersten Teils am besten als Vorspiel bezeichnet wird, geht dem zweiten Abend die Elfenszene mit dem Monolog des aus schuldiger Vergangenheit zu neuem entsühntem Leben erwachenden Faust voran. Der Chor der Elfen ist vom Dichter als Gesang gedacht und sollte deshalb auch als Gesang von der Regie behandelt werden. Das gesprochene Wort wirkt hier nüchtern und kalt, selbst wenn es weniger schlecht gesprochen wird, als es meistens der Fall ist. Nur Musik und Gesang vermag hier etwas von der zaubervollen Stimmung zu geben, die die Dichtung umwebt; die Symbolik des Vorgangs kommt nur durch Musik zu ihrem Recht. Daß bei der Darstellung der Elfen alles Ballettmäßige vermieden werden müßte, versteht sich von selbst.

Die Dekoration der Szene, „Anmutige Gegend", wie der Dichter schreibt — Nachklänge von Naturerinnerungen aus der Gegend des Vierwaldstädter Sees — ist so einfach als irgend möglich zu halten. Vor allem darf

der Maler nicht etwa daran denken wollen, den Wasserfall, den Faust „mit wachsendem Entzücken" schaut, — eine Geschmacklosigkeit, die ihres gleichen sucht — auf dem Prospekte zeigen zu wollen. Wann wird unsern Theatermalern die Erkenntnis dämmern, daß der gemalte Wasserfall, das starre Bild des ruhelosesten und beweglichsten aller Naturphänomene, im Drama, der Kunst der ewigen Bewegung, etwas schlechtweg Undenkbares ist? Noch schlimmer ist womöglich die Verirrung, wenn die Regie, wie es bei den Rheinischen Goethefestspielen zu sehen war, den kühnen Versuch unternimmt, einen praktikabeln Wasserfall in die Mitte der Bühne zu bauen, dessen kaschierte Felsen mit den zahm darüber herabplätschernden Wässerchen zu dem Bilde, das Fausts Schilderung entwirft:

Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend
Dann aber tausend Strömen sich ergießend,
Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend

einen Gegensatz von wahrhaft rührender Komik bilden. Sogar „des bunten Bogens Wechseldauer" in einem schönen Theaterregenbogen dem Publikum zu zeigen, können sich manche Bühnen nicht versagen. Unternimmt es die Regie gar noch, das „ungeheure Getöse", das nach dem Wortlaut der Dichtung das Herannahen der Sonne verkündet, musikalisch oder auf andere Weise zu versinnlichen und das Auge des Zuschauers, während Faust seinen Monolog spricht, durch den sichtbaren Aufgang einer Theatersonne in angenehmer Weise zu er-

götzen, so hat die künstlerische Geschmacklosigkeit ihren höchsten Gipfel erreicht — trotz Eckermann, der an eine wirkliche Vorführung des Sonnenaufgangs gedacht zu haben scheint. Man verzichte doch endlich auf solche kindliche Versuche, der lahmen Phantasie des Zuschauers auf die Beine zu helfen, und behalte dafür das Wesentliche der Dichtung im Auge. Von allen diesen Naturerscheinungen braucht der Zuschauer nichts zu sehen. Nur ihr „farbiger Abglanz" auf Faust ist für ihn von Bedeutung. Der Sonnenaufgang werde auf der einen Seite der Bühne, der Wasserfall mit dem Regenbogen auf der andern Seite angenommen. Das Erscheinen der Sonne ist nur durch den Wechsel der Beleuchtung in diskreter Weise anzudeuten.

Von einem Standpunkt allerdings sind die anerkennenswerten Bestrebungen unserer Regisseure, dem Auge des Zuschauers in dieser Szene möglichst viele Abwechslung zu bieten, zu begreifen. Sie gehen von der löblichen Absicht aus, das große Publikum, dem der Tiefsinn und die gedankenschwere Natursymbolik von Fausts Monolog bei der Aufführung wohl kaum zum Verständnis kommt, auf andere Weise schadlos zu halten. Würdiger wäre es freilich zu versuchen, den wunderbaren dichterischen Gehalt dieses Monologes einigermaßen zur Geltung zu bringen. Er widerstrebt allerdings, wie Erich Schmidt in seiner musterhaften Ausgabe des zweiten Faust in der Jubiläumsausgabe mit Recht hervorhebt, dem schauspielerischen Vortrag. Trotzdem ist es möglich, den Schauspieler dazu anzuleiten, die

wunderbare Poesie des Stückes, statt das Ganze mit größtem Kraftaufwand pathetisch herunter zu deklamieren, durch einen Vortrag in gedämpften Tönen und eine ausgereifte, tiefe Innerlichkeit einigermaßen zum Ausdruck zu bringen.

Die Szenen am Kaiserhof haben bei Otto Devrient im großen und ganzen eine ausgezeichnete textliche Behandlung erfahren, so daß es sich empfiehlt, seinem Beispiel in allen wesentlichen Punkten zu folgen; auch darin, daß man allen diesen Szenen und damit dem ganzen ersten Akte, sehr zum Vorteil seiner theatralischen Geschlossenheit und seiner Bühnenwirkung, einen einheitlichen Schauplatz gibt. Die verschiedenen Verwandlungen, die das Original zeigt, sind leicht zu beseitigen, ohne daß der Dichtung Gewalt geschieht. An der unmittelbaren zeitlichen Aneinanderreihung der Ereignisse, so der Schaffung des Papiergeldes und dessen Wirkung im Lande, braucht man angesichts des unrealen und zauberhaften Charakters, der den Vorgängen zum großen Teile anhaftet, keinen Anstoß zu nehmen.

Der ganze Akt bedarf einer ungemein energischen Kürzung, die das Wesentliche hervorhebt und theatralisch zusammendrängt. Der ganze Maskenzug mit seinen Allegorien und persönlichen Anspielungen, desgleichen der Feuerzauber ist zu beseitigen. Das alles wird auf der Bühne zum leeren Ausstattungsplunder, der keine Beziehung zur Handlung des Stückes hat und dessen tieferer Sinn dem Zuschauer verschlossen bleibt. Anstelle des Maskenzuges hat eine kurze, von heiterer Tanz-

musik begleitete pantomimische Szene, in der sich ein buntes Maskentreiben entfaltet und verschiedene Gruppen dem Kaiser huldigen, als Eröffnung des „wilden Karnevals" zu treten — das Ganze nur die Folie für das Erscheinen Fausts und dessen Einführung am kaiserlichen Hofe in der Rolle des Plutus. Ein glücklicher Gedanke von Devrient läßt Mephisto hier in die Rolle des Herolds treten, der dieses Amt übernimmt, um Faust in der Maskerade einzuführen. Übernimmt man diese Einrichtung, so muß man natürlich darauf verzichten, Mephisto gleichzeitig neben Plutus-Faust, wie es von Goethe gedacht war (Gespräche mit Eckermann 1829) in der Maske des Geizes erscheinen zu lassen. An die Öffnung der Kiste, die Spendung des Goldes und die Verscheuchung der Menge durch den diskret angedeuteten Feuerzauber schließt sich sofort der Auftritt des Marschalks, der über die Wirkung des Papiergeldes im Lande berichtet. Im folgenden sollte die kleine Szene des Narren nicht, wie es vielfach geschieht, gestrichen werden. Die Gestalt des Narren, das Zusammentreffen des wirklichen Hofnarren mit dem dessen Maske tragenden Mephisto, der Gegensatz des „Fasses", des „zweibeinigen Schlauch" zu dem „Span" kann bei guter Darstellung eine sehr ergötzliche Wirkung üben.

Die Szene, wo Faust sich zum Abstieg zu den Müttern entschließt, kann ohne Bedenken auf demselben Schauplatz gespielt werden wie die übrigen Szenen dieses Aktes. Das Verständnis für das Wesen der Mütter — stets ein heikler Punkt bei der Aufführung

des Werkes — wird dem naiven Zuschauer dadurch nicht erleichtert, daß sich der Schauplatz für diese Szene in eine finstere Galerie verwandelt. Es liegt in den Händen des Mephistodarstellers, durch Dämpfung und Färbung des Tones die unheimlich-weihevolle Stimmung hervorzurufen, die das Gespräch über die Mütter begleitet. Sehr komisch wirkt es, wenn die Regie Fausts Worte über den Schlüssel: „Er wächst in meiner Hand! er leuchtet, blitzt!" dadurch illustriert, daß sich der goldne Schlüssel, den Faust in Händen hat, durch einen äußerst bewundernswerten Mechanismus mit einem Male ins dreifache verlängert und an einer Stelle, dank einer elektrischen Glühbirne, zu leuchten beginnt. Man streiche doch lieber die betreffende Stelle mit ihren völlig unnötigen und komisch wirkenden Erörterungen über die Größe des Schlüssels und lasse Mephisto, mit Beseitigung der dazwischen liegenden Verse, einfach sagen:

Hier diesen Schlüssel nimm.
Er wird die rechte Stelle wittern ꝛc. V. 6263.

Man tut wohl daran, den Anblick eines so außergewöhnlichen Requisites, wie des Schlüssels zu dem Mütterreich, dem Publikum soviel als möglich zu entziehen; um so mehr, da kaum zu erwarten ist, daß der Anblick dieses Schlüssels dem Zuschauer, der nicht mit den Segnungen des Kommentares belastet ins Theater kommt, eine große Erleuchtung über das wahre Wesen der Mütter beschert. Auch die hart an der Grenze des Komischen stehende und auf der Bühne immer in dieser

Weise wirkende Stelle, wo Faust nach der Vorschrift des Textes „eine entschieden gebietende Attitude mit dem Schlüssel“ machen soll, ist aus demselben Grunde zu beseitigen.

Die große Schlußszene des Aktes mit der Erscheinung von Paris und Helena, die in der pantomimischen Darstellung des berühmten Liebespaares der sorgfältigsten Einübung durch zwei unbedingt akkreditierte Künstler bedarf, wenn der Ernst nicht gefährdet werden soll, gibt zu keinen besonderen Bemerkungen Veranlassung. Der Kaiser und die übrigen Zuschauer sitzen in großem Halbkreis mit dem Rücken zum Publikum; die Bühne, wo die Geister erscheinen, darf — im Gegensatz zu der Anordnung auf der Devrientschen Mysterienbühne — nur um wenige Stufen über den vorderen Teil der Bühne erhöht sein. Auf das Erscheinen Mephistos im Souffleurkasten, einer grillenhaften Reminiszenz an gewisse Liebhabereien der romantischen Schule, ist zu verzichten.

Der zweite Akt umfaßt die Szene in Fausts Studierzelle und die im Laboratorium und sodann die klassische Walpurgisnacht. Die Abteilung der Akte ist nicht zu ändern. Die Walpurgisnacht muß den Schluß des zweiten Aktes bilden und darf nicht, wie es bei Devrient in der Buchausgabe geschah, in den Anfang des dritten Aktes gezogen werden. Der Helenaakt muß für sich allein stehen; er bildet ein einheitliches, geschlossenes Ganzes und muß als solches durch die Akteinschnitte vor- und nachher auch äußerlich gekennzeichnet werden. Die Szenen in der Zelle und im Laboratorium, wie Dingelstedt es vorschlug, oder gar auch die Wal-

purgisnacht und damit den ganzen zweiten Akt herauszustreichen, wie Frenzel es wünschte, wäre eine Barbarei, die heute kaum mehr gewagt werden dürfte. Die Szene in der Studierzelle ist schon wegen der Parallelität zu der entsprechenden Szene im ersten Teil unbedingt notwendig. Den Zuschauer faßt ein wonniges Behagen, wann er wieder in den Raum blickt, der ihm vom ersten Abend her lieb und vertraut geworden ist. Er freut sich wie ein Kind, wann der Teufel sich wieder in den Pelz des Gelehrten hüllt, in dem er ihn am vorigen Abend so ergötzliche Schnaken treiben sah. Die Aufführung des Gesamtgedichtes hat alles aufzubieten, die relativ wenigen Fäden, die von dem zweiten zu dem ersten Teil zurückleiten, sorgsam aufzunehmen und zu bewahren. Daß die köstliche Szene des Baccalaureus überdies, ewig jung und ewig modern in ihrer typischen Wahrheit, der erheiterndsten Wirkung auf der Bühne fähig ist, hat sie in zahllosen Aufführungen auf das glänzendste erprobt. Nur selten allerdings ist der Darsteller, der dem Schüler im ersten Teil die ihm gebührende liebenswürdige Naivität zu geben weiß, in der Lage, die kraftgenialische Frechheit, womit sich der Baccalaureus „erdreustet", in erschöpfender Weise zum Ausdruck zu bringen. Das Streben, den Übermut des jungen Kraftgenies zu charakterisieren, darf den Darsteller indessen nicht zu unschönen Übertreibungen verführen. Er braucht die Stelle:

Gesteht nur, Euer Schädel, Eure Glatze
Ist nicht mehr wert, als jene hohlen dort

nicht dadurch in unnötiger Weise zu verdeutlichen, daß er dem Professor einen Klaps vor die Stirn gibt. Was er sagt, ist wahrhaftig schon stark genug; es bedarf keiner Unterstreichungen mehr durch so plumpe und rohe Handgreiflichkeiten. Die vorangehende kleine Szene des Famulus sollte nicht gestrichen werden; sie bereitet vorzüglich auf Wagner und dessen Wirken vor und ist eine wirksame Folie für das Auftreten des Baccalaureus.

Die Szene im Laboratorium wird mit der in der Zelle nach dem glücklichen Vorgange Devrients und Wilbrandts in der Weise verbunden, daß sich für jene einfach die hintere Tür des Studierzimmers öffnet und dahinter Wagner in seiner Arbeit bei dem Herde zeigt. Mit der Schöpfung des *Homunkulus* gelangt man zu einem der heikelsten Punkte in der Aufführung des zweiten Teils. [Mit dieser seltsamen Grille des alternden Dichters weiß die reale Bühne in der Tat nichts anzufangen. Der kleine Flaschenmensch ist unendlich schwer vor dem Fluche der Lächerlichkeit zu bewahren und übt auch im besten Falle in der Realisierung des Theaters alles andere als eine poetische Wirkung aus. Für den naiven Zuschauer ist und bleibt das unselige Menschlein ein unverstandenes Rätsel, für das er nur ein gleichgültiges Kopfschütteln haben kann. Wäre der Homunkulus, wie Frenzel und Dingelstedt es wünschten, aus der Aufführung zu beseitigen, so wäre das zweifellos ein großer Vorteil. Aber er ist insofern ein notwendiges und schwer zu missendes Glied des Ganzen, als ihm vom Dichter — weshalb allerdings, das ver-

raten nur die Kommentare — die wichtige Führerrolle in das Reich der Antike, zur klassischen Walpurgisnacht, übertragen ist. Wird der Homunkulus ausgemerzt, so fehlt hier ein Verbindungsglied in der Entwicklung. So möge man sich denn, so gut es eben gehen mag, mit dem Probleme seiner Bühnendarstellung abzufinden suchen und nur darauf achten, daß der Umfang dieser Szene auf das Notwendigste beschränkt werde.

Natürlich muß der Homunkulus in der Flasche bleiben und darf nicht, wie es da und dort wohl Übung ist, in der Gestalt eines durch eine Schauspielerin mit den Reizen einer Hosenrolle ausgestatteten Knaben, der auf seinem Haupte womöglich ein Glühlicht trägt, auf der Bühne herumtänzeln. Ebenso verkehrt ist der Brauch, daß in der Flasche ein deutlich erkennbares kleines Männlein sichtbar wird, das in seiner unvermeidlichen Erinnerung an das Bild eines Embryos erfahrungsgemäß stets große Heiterkeit zu erregen pflegt. Das einzig richtige ist, wenn sich die Bühne damit begnügt, das Entstehen des Homunkulus und diesen selbst während seiner kurzen Erdenbahn durch ein Erglühen und ein zeitweiliges stärkeres Aufleuchten der Flasche anzudeuten. Daß irgend etwas von einem menschlichen Körper zu bemerken ist, muß unter allen Umständen vermieden werden. Gesprochen wird die Rolle am besten — Goethe selbst dachte an einen Bauchredner! — von einem jungen Mädchen, das in möglichster Nähe der Phiole hinter der Szene steht und mit frischer, natürlicher Stimme, ja nicht etwa in Fisteltönen, zu reden hat. Die Reden des

Homunkulus mit musikalischen Akkorden begleiten zu lassen, die etwa das Zittern der gläsernen Retorte und dergleichen zu illustrieren suchen, ist eine unnötige und unangebrachte Spielerei, die weder das Verständnis für das Wesen dieser merkwürdigen Schöpfung fördert noch etwas wie eine poetische Stimmung in die abstrakte und verstandesmäßige Unsinnlichkeit dieser Szene zu bringen vermag. Auch durch die von Wilbrandt vorgenommene Einfügung einiger Verse, die dem Hörer erklären sollen, warum Homunkulus die Führerschaft auf der griechischen Reise übernimmt, ist für das Verständnis dieses Punktes durch ein ungelehrtes Publikum nicht viel gewonnen. Jede Zutat von fremder Hand aber sollte prinzipiell vermieden werden.

Die Walpurgisnacht selbst darf bei der Aufführung natürlich nicht fehlen. Sie bildet den unentbehrlichen organischen Übergang aus der Welt des Nordens in die antike Welt der Helena und bereitet auf deren Erscheinen in teilweise unvergleichlich schöner Weise vor. Natürlich handelt es sich für die Zwecke der Bühne darum, aus dem Wuste des gelehrten mythologischen Materiales, das von dem Dichter zur polemischen und satirischen Behandlung wissenschaftlicher Streitfragen in der Walpurgisnacht zusammengestoppelt wurde, mit einem kühnen Kaiserschnitt nur das herauszugreifen, was für den Zweck des Gedichtes und den Fortgang der Handlung von Bedeutung ist. Was die Bühne von der Walpurgisnacht zu verwerten hat, ist dies: Fausts Suchen nach Helena, sein Zusammentreffen mit Chiron, der ihn zum

Tempel der Manto geleitet, endlich Mephistos Umwandlung in die Gestalt der Phorkyade, die den nordischen Teufel befähigt, sich an dem klassischen Hexenspuk zu beteiligen. Was hiermit nicht zusammenhängt, ist über Bord zu werfen; die 1500 Verse der klassischen Walpurgisnacht können auf dem Theater ungefähr auf deren 200 reduziert werden.

Dabei empfiehlt es sich, die Anordnung und Reihenfolge der Vorgänge in der Weise zu verändern, daß Fausts Ritt zu Manto und sein Eintritt in deren Tempel hinter die Phorkyadenszene gelegt werden und infolgedessen den Schluß der ganzen Walpurgisnacht bilden. Es ist ein Verdienst der von Max Grube geleiteten Düsseldorfer Inszenierung, zu deren besten Teilen die Vorführung der nur viel zu wenig gekürzten klassischen Walpurgisnacht gehörte, jenen außerordentlich glücklichen Gedanken zum ersten Male verwirklicht zu haben. Er sollte ohne weiteres von allen Bühnen, die an eine Aufführung des Gesamtgedichtes herantreten, übernommen werden. Fausts Eintritt in den Tempel der Manto, dessen dunkler Gang ihn zu Persephoneia führen wird, wo die Erfüllung seiner heißen Sehnsucht, die Zurückgewinnung Helenas aus dem Schattenreiche, seiner harrt — dieser wichtige und große Moment ist der eigentliche Höhepunkt in dem ganzen Szenenkomplexe der Walpurgisnacht. Indem diese Szene an das Ende der klassischen Zaubernacht und somit an den Schluß des zweiten Aktes gerückt wird, erhält jener Moment auch äußerlich den Nachdruck und die Bedeutung, die ihm im Zusammen-

hang des Gedichtes zukommen. Indem Faust die Schwelle des Tempels überschreitet, eröffnet sich ihm die Aussicht, das „mit verrückten Sinnen" umworbene Griechenweib nun endlich zu gewinnen. Als sich der Vorhang über dem dritten Akte hebt, tritt Helena in der vollen Wirklichkeit des Lebens an das Tageslicht. Diese Anordnung und dieser Zusammenschluß der Vorgänge ist an sich so natürlich und so einleuchtend, daß man sich beinahe wundern muß, daß hier das Ei des Kolumbus nicht schon viel früher gefunden wurde.

Sehr wichtig ist für die szenische Wirkung der Walpurgisnacht das dekorative Bild. Es muß, in einfachen und großen Linien gehalten, im Gegensatze zur nordischen Walpurgisnacht, die ganze stille Größe und majestätische Ruhe der antiken Welt ausstrahlen. Aller kleinliche Realismus ist auf das strengste zu vermeiden. Ein weiter großer Plan, in der Ferne von edelgeformten kahlen Felsbergen begrenzt, zur einen Seite ein Felsen mit einer Höhle, in der später die Phorkyaden sichtbar werden, zur andern die beiden Sphinxe, auf hohem Postamente, majestätisch das Ganze beherrschend; nach hinten, durch hohes Schilf verborgen, die Fluten des Peneios hervorschimmernd, das Ganze von mattem Mondlicht übergossen, in den Tönen einer Böcklinschen Farbenschöpfung. Die flammenspendenden Wachtfeuer, die in der Realisierung des Theaters leicht kleinlich und unruhig wirken, werden besser hinter die Szene gelegt.

Als Einleitung der Walpurgisnacht sollte der Monolog Erichthos, im Gegensatz zu Devrient und Wil-

brandt, beibehalten werden, allerdings nur dann, wenn eine gute Sprecherin für die Rolle — man müßte bei Faust zu vielfachen Doppelbesetzungen seine Zuflucht nehmen — zur Verfügung steht. Die feierlichen Trimeter dieses Monologes schlagen sofort die richtige hellenistische Stimmung an und geben den denkbar besten Grundakkord für den Beginn der klassischen Geisternacht. Als Erichtho, vor dem Leben des „unerwarteten Meteores", d. h. dem heranschwebenden Homunkulus, flüchtend, zur Seite abgegangen ist, erscheinen die Luftfahrer auf der Höhe des Felsens, wo sie, wie man annehmen muß, soeben zur Erde herabgestiegen sind; ihre ersten Reden sind noch hinter der Szene zu sprechen. Erst mit den Worten „Wo ist sie?" wird Faust auf der Höhe des Felsens sichtbar und wankt wie schlaftrunken während des Folgenden auf die Bühne herab. Nach den Worten:

Wer zu den Müttern sich gewagt,
Hat weiter nichts zu überstehen

schwebt Homunkulus, einem Winke Mephistos gehorchend, über die Bühne weg davon. Er erscheint nicht wieder; seine Rolle ist ausgespielt, nachdem er Faust auf hellenischen Boden geführt hat. Sein weiteres Schicksal, sein Zerschellen an der Muschel Galateas, ist ohne jede Bedeutung für den dramatischen Zusammenhang. Ihn, wie Devrient und Wilbrandt es tun, noch einmal erscheinen und an den folgenden Szenen teilnehmen zu lassen, ist um so weniger anzuraten, als

die in der Luft schwebende leuchtende Flasche in ihrer unpoetischen Realität fortwährend die Stimmung gefährdet und das ruhige, klassische Bild der Walpurgisnacht in unschöner Weise um seine Wirkung bringt und verdirbt. Je rascher Homunkulus von der Bildfläche verschwindet, desto besser. Mit den Worten:

Und find' ich hier das Seltsamste beisammen,
Durchforsch' ich ernst dies Labyrinth der Flammen

entfernt sich Faust und verschwindet umhersuchend nach hinten.

Die Wirkung der folgenden, sehr energisch zu kürzenden Szene, wo Mephisto zwischen den klassischen Gespenstern und seinen hellenischen „Vettern" herumschnüffelt, ist in erster Linie abhängig von der künstlerischen Behandlung und Darstellung der Sphinxe. Die betreffenden Darstellerinnen müssen selbst in den Sphinxen stecken; werden ihre Reden der Bequemlichkeit halber hinter der Szene gesprochen, so ist die ganze Wirkung verdorben. Sind die richtigen Schauspielerinnen vorhanden, so sollten die Reden der Sphinxe unbedingt gesprochen und nicht gesungen werden. Hierfür sind allerdings stattliche Erscheinungen mit geeigneten Köpfen und vor allem gute Organe, wenn möglich mit ausgesprochenem Alt-Timbre, notwendig. Das Organ — sonst trotz der Errungenschaften der Moderne auch heute noch so vielfach und so töricht auf unsern Bühnen zu unkünstlerischen Wirkungen mißbraucht — hier ist es ausnahmsweise am Platz und von ausschlaggebender

Wichtigkeit für die Wirkung. In vollen, metallnen und feierlichen Tönen, in breitem, pastösem Vortrag müssen die Worte aus den in steinerner Ruhe verharrenden Gesichtern der Sphinxe hervorquellen. Wenn sich die Stimmen der beiden zu den monumentalen Versen vereinigen:

Sitzen vor den Pyramiden
Zu der Völker Hochgericht,
Überschwemmung, Krieg und Frieden —
Und verziehen kein Gesicht

so muß sich der Hörer, wenn der Vortrag auf der richtigen künstlerischen Höhe steht, wie von dem Hauche vergangener Jahrtausende durchschauert fühlen. Sind keine Darstellerinnen mehr vorhanden, die den hier gestellten Anforderungen zu genügen vermögen — und meistens wird dies leider der Fall sein — so bleibt nur das Auskunftsmittel übrig, die Reden der Sphinxe (vielleicht nach der Vertonung von Max Zenger, vgl. dessen Äußerungen über seine Faustmusik, Allg. Ztg. 1896, Nr. 94, 97, 99) singen zu lassen und die Rollen, wie es in München geschah, den beiden ersten Altistinnen zu übertragen.

An das Gespräch Mephistos mit den Sphinxen, schließt sich in großem textlichem Sprung seine Begegnung mit den Lamien und Mühmichen Empuse und hieran sofort die Phorkyadenszene (V. 7965—8033). Nachdem Mephisto in der von den Unholdinnen erborgten neuen

Gestalt verschwunden ist, taucht Faust wieder auf, nach Helena suchend, und der Text greift auf V. 7181 zurück:

Wie wunderbar! Das Anschaun tut mir gnüge,
Im Widerwärtigen große, tüchtige Züge rc.

Von den Sphinxen, die er nach Helena befragt, erhält er Bescheid:

Wir reichen nicht hinauf zu ihren Tagen rc.

und wird auf Chiron verwiesen, der „in dieser Geisternacht“ herumsprengt. Nach einer kurzen Zwischenszene an den Ufern des Peneios erscheint der Kentaur, „der Philyra berühmter Sohn“, und es entspinnt sich das Gespräch zwischen Faust und Chiron, das trotz seiner wunderbaren Schönheit energischer Kürzung für die Bühne bedarf. Bei Wilbrandt wird diese Szene und die Ankunft bei Manto dadurch um ihre Wirkung gebracht, daß der Bearbeiter deren Tempel auf den einen Schauplatz verlegt, auf dem sich die ganze Walpurgisnacht bei ihm abspielt. Durch diese Anordnung wird es völlig sinnlos und beinahe komisch, wenn Faust, um zu Mantos Tempel zu gelangen, zu dessen Eingang er nur einige Schritte zu machen braucht, den Rücken des Kentauren besteigt, hinter dem Tempel abreitet, um auf dessen anderer Seite wieder hervorzukommen. Diese Einrichtung ist unmöglich; der Apollotempel, wo Manto ihres Dienstes waltet, ist am unteren Peneios auf dem Olymp gedacht und muß auch bei der Aufführung unter allen Umständen an einem andern Platze stehen, als da,

wo Faust mit Chiron zuerst zusammentrifft. Das Problem der völlig untheatralisch gedachten Szene, die wie der Spaziergang im ersten Teil und die Brockenbesteigung eine Fortbewegung der Personen in der Landschaft voraussetzt, ist in völlig befriedigender Weise auf der Bühne nicht zu lösen. Bei den Düsseldorfer Goethefestspielen griff man zu dem Auskunftsmittel einer Wandeldekoration, die die Illusion erzeugen sollte, daß Chiron, der Faust auf dem Rücken trägt, in dem Flusse weiterreite. Aber diese Illusion ist nur sehr schwer zu erreichen, und das, was schon oben gegen die Anwendung der Wandeldekoration im rezitierenden Drama gesagt wurde — in Düsseldorf wurde diese Szene allerdings von einer den ganzen modernen Orchesterapparat in Bewegung setzenden Musik von August Bungert begleitet — gilt ganz in der gleichen Weise auch hier. Dazu kommt, daß Fausts Ritt auf dem Rücken des Kentauren für die Bühne große Bedenken hat. Wenn Faust auf den kaschierten Pferdeleib dieses Fabelwesens aufsteigt, wird der Zuschauer unwillkürlich an den kleinen Moritz auf dem Schaukelpferd erinnert. Faust auf dem Rücken Chirons, in die Haare fassend, die einst Helenas Hand gefaßt, ist ein herrlich schönes dichterisches Bild von unendlichem phantastischem Reiz; aber es ist für das unsichtbare Theater gedacht; in der Realisierung der wirklichen Bühne schwindet der Reiz, und anstelle der Größe des Bildes tritt Kleinlichkeit oder gar Lächerlichkeit. Man täte deshalb wohl daran, es wo möglich gänzlich zu vermeiden, daß der Zuschauer Faust auf Chirons

Rücken sieht. Die Szene wäre am besten derart zu ordnen, daß Chirons Aufforderung an Faust, seinen Rücken zu besteigen, an den Schluß des stark gekürzten Gespräches zwischen beiden (hinter V. 7456) verlegt wird; indem Faust auf den Kentauren zuschreitet und sich anschickt, seiner Aufforderung Folge zu leisten, senken sich Nebelschleier herab und verhüllen die Szene, die während dessen in einen zweiten Schauplatz, eine Landschaft am unteren Peneios, zur Seite der Tempel der Manto, verwandelt wird. Eine diskrete Bühnenmusik, vielleicht ein Chor der Peneiosnymphen, für dessen Text einer der zahlreichen Chöre der Walpurgisnacht zu verwenden ist, begleitet die Verwandlung. Als sich die Nebelschleier wieder heben, haben die beiden ihren Flußritt beendet, Faust ist soeben von Chirons Rücken abgestiegen und beginnt:

Sag' an, wohin hast du, in grauser Nacht,
Durch Kiesgewässer, mich ans Land gebracht? (V. 7464)

Es folgt die prachtvolle Mantoszene. Während Faust nach Mantos Schlußworten ernst und feierlich, wie durchschauert von der Größe des Augenblicks, die Schwelle des Tempels hinanschreitet, schließt sich langsam der Vorhang. Für das dekorative Bild dieser Schlußszene, durch das die ganze geheimnisvolle und feierliche Erhabenheit ihrer Stimmung auf dem Hintergrund einer echt hellenischen Landschaft zum Ausdruck kommen muß, hat die Düsseldorfer Aufführung der dortigen Goethefestspiele ein außerordentlich schönes künstlerisches Vorbild geschaffen.

Den nun beginnenden dritten Akt, das Helenadrama, hat Wilbrandt mit einer pantomimischen Szene eröffnet, die mit seiner Bearbeitung vielfache Verbreitung auf den deutschen Theatern gefunden hat. Als der Vorhang sich hebt, herrscht völlige Finsternis; Helena und ihre Begleiterinnen liegen, von einem großen, grauen Schleier bedeckt, in tiefen Schlaf versunken am Altar und auf den Stufen des Palastes; indem das Dunkel sich langsam erhellt, regt sich zuerst Helena, „träumerisch wie ein Schatten, der sich belebt; sie hebt langsam den Schleier, löst sich aus ihm heraus; ebenso die andern allmählich; endlich steht Helena aufrecht am Altar, schaut um sich, alles erkennend und sichtbar im Geist sich erinnernd." Wilbrandt möchte dem Zuschauer durch diese Anordnung verdeutlichen, wie die Schatten der Verstorbenen zu einem kurzen Traumleben erweckt werden. Aber die ganze Vorstellung, die dieser Einrichtung zugrunde liegt, widerspricht dem Sinn des Gedichtes und der Art, wie hier die Wiederbelebung Helenas gedacht ist. Faust ist in der Walpurgisnacht zu Mantos Tempel gelangt, durch dessen dunkeln Gang kommt er vor Persephoneias Thron; hier bewegt er die Fürstin der Unterwelt durch seine Rede — eine Szene, deren Ausführung ursprünglich vom Dichter geplant war — ihm Helena herauszugeben. Die ganze Anschaulichkeit dieser Vorstellung wird durch Wilbrandts szenische Anordnung aufgehoben. Die ersten Worte, mit denen Helena eingeführt wird, sind damit nicht zu vereinigen. Als sich der Vorhang über dem dritten Akte hebt, erfährt

der Zuschauer das Resultat von Fausts Unterredung mit Persephoneia: Helena ist der Oberwelt zurückgegeben; als eine Lebende tritt sie mit ihren Begleiterinnen in einer durchaus realen Situation vor den Zuschauer; es ist eine reale Welt, die dem Zuschauer mit Beginn dieses Aktes vor Augen tritt.

Wie der Dichter sich die Wiederkunft Helenas unter die Lebenden gedacht hat, geht deutlich genug aus verschiedenen Stellen des Nachlasses hervor. So heißt es an einer Stelle: „Nun soll sie [nachdem ihr die Rückkehr ins Leben von Persephoneia vergönnt wurde] ebenmäßig auf den Boden von Sparta zurückkehren, um, als wahrhaft lebendig, dort in einem vorgebildeten Hause des Menelas aufzutreten, wo dann dem neuen Werber überlassen bleibe, inwiefern er auf ihren beweglichen Geist und empfänglichen Sinn einwirken und sich ihre Gunst erwerben könne“. Und ein anderes Paralipomenon sagt: „Das Stück beginnt also vor dem Palaste des Menelaus zu Sparta, wo Helena, begleitet von einem Chor trojanischer Frauen, als eben gelandet auftritt, wie sie in den ersten Worten sogleich zu verstehen gibt“. Es ist mit dieser Vorstellung unvereinbar, daß Helena vor den Augen des Zuschauers zum Leben erwacht.

Die verfehlte Anordnung Wilbrandts, die wiederum dem Streben nach einer ganz unnötigen Verdeutlichung entspringt, wird ins Unsinnige verkehrt und zu einem hohlen Theaterffekt, wenn sich, wie es ebenfalls zu sehen ist, bloß der Chor aus dem Schlafe erhebt, Helena selbst

aber, die Hauptperson, nachdem die Mädchen zum Leben erwacht sind, wie andere Sterbliche aus der Kulisse tritt! Im Grund genommen aber ist das eine so falsch wie das andere. Als sich der Vorhang über dem dritten Akte öffnet, muß die griechische Landschaft mit dem Palaste des Menelaus, der am besten auf die eine Seite gelegt wird, im vollen Glanze des südlichen Tages erstrahlen; Helena tritt auf mit ihren Frauen und beginnt sogleich zu sprechen.

Eine Darstellung des Folgenden, die auf der Höhe der Dichtung steht, gehört zu den schwersten Aufgaben, die an die Bühne gestellt werden können. Sie verlangt in allen Teilen das sicherste Stilgefühl. Die Darstellung muß in Rede und Geste die ganze abgeklärte Ruhe und Schönheit der antiken Welt ausatmen. Das ist bei den Begleiterinnen Helenas nur dann möglich, wenn dafür keine Choristinnen, sondern ausschließlich junge Schauspielerinnen verwendet werden und wenn der künstlerischen Leitung eine ungewöhnliche Zahl von Proben zur Verfügung steht. Das wird bei den normalen Verhältnissen des gewöhnlichen Theaterbetriebs nur in den allerseltensten Fällen möglich sein. Unter allen Umständen aber sollte die Frage der Quantität des Chores hinter der der Qualität zurückstehen. Besser: nur ein ganz kleiner Chor (10—12 Begleiterinnen Helenas genügen zur Not), der aber sorgfältig geschult und eingeübt ist, als eine ganze Bühne voll Frauen, deren Haltung und Bewegung mehr oder minder dem Zufall überlassen ist und in einem schreienden Gegensatze steht

zu den Schönheitsgesetzen der antiken Welt. Stehen der Bühnenleitung für den Chor junge Schauspielerinnen oder Schauspielelevinnen zur Verfügung, so kann auch wohl — wie es in Düsseldorf mit schönem Erfolge geschah — der Versuch gewagt werden, die Reden des Chors unisono von dem ganzen Chor sprechen zu lassen. Das Zusammensprechen, das meistens höchst mechanisch und automatisch wirkt, ist in der heutigen Kunst im allgemeinen auf das strengste zu vermeiden und selbst in einem Werke wie der Braut von Messina auf das denkbar kleinste Maß zu beschränken. Hier aber, in der hohen Stilisierung der Helenadichtung, ist es unter Umständen sehr wohl am Platze und kann bei sorgfältigster Einübung eine schöne künstlerische Wirkung erzielen. Der Versuch ist aber — dies muß wiederholt werden — nur da anzuraten, wo ein entsprechendes künstlerisches Material zur Verfügung steht. Ist dies, wie meistens, nicht der Fall, so empfiehlt es sich, an dem fast überall geübten Brauche festzuhalten, die Reden des Chors auf eine Darstellerin, die Chorführerin, zu übertragen.

Der mittelalterliche Burghof, in den sich der Schauplatz für die zweite Szene des Aktes verwandelt, darf keine romanischen Formen zeigen, sondern muß in ausgesprochen gotischem Stile gehalten sein. Indem man sich bei den Düsseldorfer Goethespielen für romanische Architektur entschied und dementsprechend auch Faust und seine ritterlichen Begleiter, statt wie gewöhnlich im deutschen Renaissancekostüm des 16. Jahrhunderts,

in der mittelalterlichen Rittertracht aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erscheinen ließ, dachte man ohne Zweifel daran, hierdurch das historische Moment, das der Ansiedelung deutscher Ritter im Peloponnes zugrunde liegt (1204), zur Anschauung zu bringen. Aber dieses historische Moment, an das Goethe nur in ganz freier Weise anknüpfte, ist nebensächlich und ohne jede Bedeutung für das Wesentliche des Gedichtes. Wichtiger ist, daß in der Szene auf der Ritterburg die Romantik im Gegensatze zu dem Klassizismus der antiken Welt zur Anschauung gelangen muß — die Romantik, die ihre höchste Blüte und ihre typische äußere Gestalt in der Gotik gefunden hat. Demgemäß ist auch für die Kostümierung, falls Faust nicht, wie es meistens geschieht und wie es auch ratsam ist, seine Renaissancetracht beibehält, eine Rittertracht aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters zu wählen.

In den starken Kürzungen, die das ganze Helenadrama auf der Bühne erfahren muß, wurden von Devrient und im Anschluß an ihn von Wilbrandt in der Hauptsache die richtigen Wege gewiesen. Die Verwandlung in den dritten Schauplatz dieses Aktes, in die arkadische Landschaft, muß ebenso wie die vorangehende und die übrigen Verwandlungen bei offener Szene oder unter Benutzung von Wolkenschleiern vollzogen werden. Das einheitliche Helenadrama an dieser Stelle durch einen Einschnitt mittels Zwischenvorhangs in zwei Teile auseinander zu reißen, ist unnötig und zwecklos. Das plötzliche Auftreten des Knaben Euphorion,

des aus der Vereinigung von Faust und Helena hervorgegangenen Sprößlings, wirkt angesichts der Zauberatmosphäre der Dichtung und ihres allegorischen Charakters keineswegs befremdlich, wie Frenzel es befürchten zu müssen glaubt. Nach V. 9678, kurz vor dem ersten Auftreten Euphorions, gibt der Text die Bühnenanweisung: „Von hier an bis zur bemerkten Pause [V. 9938] durchaus mit vollstimmiger Musik". Dies veranlaßte, daß man bei der Düsseldorfer Aufführung diese ganze Szene zu einer Art von Musikdrama machte, sie durchweg von großem Orchester begleiten ließ und die Rolle des Euphorion in eine Gesangspartie verwandelte (Bungert). Das ist natürlich verkehrt und würde für die heutige Bühne auch dann nicht zu entschuldigen sein, wenn Goethe wirklich an etwas ähnliches gedacht hätte. Die Musik, die in der hier vorgeschriebenen Ausdehnung an sich durchaus zu billigen ist, ist auf eine diskret begleitende Bühnenmusik zu beschränken, die Reden des Euphorion aber und die des Chores sind, abgesehen vielleicht von dem Tanzchor V. 9755 ff., durchweg zu sprechen.

Die Rolle des Euphorion selbst bietet große Schwierigkeiten. Die sogenannte Naive, der sie gewöhnlich übertragen wird, ist ihr in den seltensten Fällen gewachsen; sie wird unter ihren Händen meist zu einer gänzlich farblosen Hosenrolle und erinnert durch die Art, wie die Darstellerin freundlich lächelnd auf der Bühne herumtänzelt, an die Produktionen der Chanteuse in rosaseidenen Trikots. Man sollte bei Besetzung der

Rolle an eine Darstellerin denken, die in erster Linie etwas Ideales und einen gewissen phantastischen Zug mitbringt, Eigenschaften, die eher bei den Vertreterinnen des jugendlich-sentimentalen Fachs, als bei denen der naiven Rollen zu finden sind. Auch so wird die Verkörperung dieser Gestalt, der allzu sehr das Unkörperliche und Allegorische anhaftet, immer mit großen Schwierigkeiten auf der Bühne zu kämpfen haben. Sehr energische Kürzungen, stärkere als es meistens üblich ist, sind hier am Platze. Auch die bekannte Chorrede (V. 9863 ff.):

Heilige Poesie,
Himmelan steige sie!
Glänze, der schönste Stern,
Fern und so weiter fern,
Und sie erreicht uns doch
Immer, man hört sie noch,
Vernimmt sie gern

— Verse, die von Wollheim und Marcks sogar als Schluß des dritten Aktes verwendet wurden — sollte man lieber beseitigen. Sie wirken — abgesehen von der starken Trivialität, die ihnen wie manchen andern in dieser Szene[1]) eigen ist — bei der Aufführung in

[1]) Worte wie die von Faust V. 9752 ff.:
Wäre das doch vorbei!
Mich kann die Gaukelei
Gar nicht erfreun

hohem Grade störend durch die unverhüllte Absichtlichkeit, womit sie auf die Allegorie und den tieferen Sinn der Euphoriongestalt hinweisen. Auf der Bühne ist und bleibt Euphorion — darüber suche man sich nicht zu täuschen — nur die rein sinnliche Erscheinung, die der Zuschauer vor Augen sieht, der tatenfrohe Sohn von Faust und Helena, der seinen jugendlichen Wagemut mit dem frühen Tode büßt; was die Gestalt darüber hinaus bedeutet, kümmert den Zuschauer nicht. Die Bühne überlasse die Erklärung dem Kommentar und verzichte darauf, von sich aus den allegorischen Sinn ihrer Gestalten zu deuten. Aus ähnlichen Gründen sollten auch die Anspielungen auf die griechischen Freiheitskämpfe soviel als möglich beschränkt und der Trauergesang auf Euphorion-Byron beseitigt werden. Diese Huldigung des Dichters für seinen großen Zeitgenossen hat mit dem Drama nichts zu tun, ihre wunderbare lyrische Schönheit ist auf dem Theater nicht zur Geltung zu bringen. Daß sie aus dem Rahmen des Ganzen herausfällt, hat der Dichter selbst empfunden, als er sich zu Eckermann äußerte (1827): „Der Chor fällt bei dem Trauergesang ganz aus der Rolle; er ist früher und durchgehends antik gehalten oder verleugnet doch nie seine Mädchennatur, hier aber wird er mit einem Male ernst und hoch reflektierend und spricht Dinge aus,

vermag nur der kritiklose Respekt vor dem Namen des Dichters vor dem Fluche einer ausgesprochen komischen Wirkung zu bewahren. Es ist eine verkehrte Pietät, eine solche Stelle für die Bühne erhalten zu wollen.

woran er nie gedacht hat und auch nie hat denken können."

Wilbrandt schließt den dritten Akt mit Helenas letzten Worten und läßt nach deren Versinken, entsprechend seiner szenischen Anordnung zu Beginn des Aktes, die Frauen wieder zu Schatten in sich zusammensinken, während gleichzeitig tiefe Finsternis über die Szene hereinbricht. Auch das ist natürlicherweise verfehlt. Die Symbolik mit Helenas Schleier, den Faust allein von der Entschwindenden in Händen behält, darf nicht verloren gehen. Erst mit der folgenden Rede von Mephisto-Phorkyas und den Worten:

Wir sehn uns wieder, weit, gar weit von hier

hat der Akt auf der Bühne zu schließen.

Der vierte Akt der Tragödie, der uns in der Entstehungsgeschichte des Werkes in das letzte Stadium der Arbeit (1830—1831) führt, bewundernswürdig an sich als die Schöpfung eines Einundachtzigjährigen, steht doch an unmittelbarem, dichterischem Reiz hinter den beiden umrahmenden Akten bedeutend zurück und verlangt bei der Aufführung nach einer gedrängten Zusammenfassung des Wesentlichen: Faust greift selbsttätig in das reale Leben ein, als Lohn für seine durch Dämonen unterstützte Mithilfe am Siege des Kaisers über den Gegenkaiser wird er mit dem Meeresstrand von jenem belehnt.

Zu Beginn des Aktes empfiehlt es sich, auf die Ausführung der von dem Dichter gegebenen, aber nicht

für das Theater gedachten Bühnenanweisung zu verzichten: „Eine Wolke zieht herbei, lehnt sich, senkt sich auf eine vorstehende Platte herab; sie teilt sich". Die Theaterwolken in ihrer massiven Realität sind entsetzlich; sie bewirken das Gegenteil von dem, was sie bewirken sollen und bleiben in der Ausführung der Bühne nichts als ein Stück illusionmordender Theaterpappe. Man eröffne den Akt damit, daß Faust beim Hochgehen des Vorhangs schon auf der Platte des Hochgebirgs steht, sein Blick ist sehnsüchtig in die Ferne gerichtet, wo die Wolke, die nicht mehr sichtbar ist, dahinschwebt. Wer sich nach dem Texte selbst nicht zu denken vermag, wie Faust von Hellas nach dem deutschen Hochgebirge gelangt ist, dem wird auch noch manches andere im zweiten Teil der Tragödie ein Rätsel bleiben. Auch die Siebenmeilenstiefel, mit denen Mephisto seine Reise vollführt, können dem Maschinisten geschenkt werden. Die Spielereien, womit man dergleichen zu illustrieren sucht, genügen nur der Schaulust der kleinen Kinder. In Fausts Monolog hat man statt „Aurorens Liebe" nach Devrients Vorgang vielfach „Margretens Liebe" eingesetzt, eine Variante, die angesichts des gerechtfertigten Wunsches, alle Fäden, die vom zweiten Teil zum ersten zurückführen, aufzugreifen und womöglich zu verstärken, durchaus zu billigen ist. Sie ist genügend entschuldigt durch das Paralipomenon zum vierten Akte: „Die Wolke steigt halb als Helena nach Südosten, halb als Gretchen nach Nordwesten" — eine Anmerkung des Dichters, die deutlich zeigt, daß der Hörer bei dem „jugendersten,

längstentbehrten höchsten Gut" mit Fug und Recht an Margaretens Liebe denken darf.

Die geogologischen Darlegungen des folgenden Gesprächs sind in das Notwendigste zusammenzuziehen, der geistige Mittelpunkt dieser Szene („Die Tat ist alles, nichts der Ruhm", „Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen" ꝛc.), ist möglichst klar und kräftig herauszuarbeiten. Auch die Kaiserszenen und der Hokuspokus der Geisterschlacht sind, wenn sie nicht ermüden und langweilen sollen, auf ihren denkbar kürzesten Ausdruck zurückzuführen. Die Geisterschlacht selbst ist durch eine charakteristische Bühnenmusik, durch die Verdunklung des Schauplatzes und ein gespensterhaftes Aufleuchten des Horizontes anzudeuten. Der unnötige Zauber des Wasserwunders ist entbehrlich. Dagegen möchte ich dazu raten, die Gestalten der drei Gewaltigen und die Marketenderin Eilebeute, entgegen einem vielfach geübten Brauche, beizubehalten. Die Gewaltigen, die für den fünften Akt nicht zu missen sind, müssen dem Zuschauer als das deutliche Symbol der Geisterhilfe schon hier vor Augen treten; das charakteristische kurze Gespräch zwischen Eilebeute und Habebald bei der Plünderung des Zeltes bildet ein wohltuendes und bühnenwirksames Intermezzo in den Vorgängen dieses Aktes. Wegen dieses Auftritts und noch mehr aus andern Gründen ist es empfehlenswert, den Schauplatz für die letzte Szene des Aktes, nach Schluß der Schlacht, in das Innere des Zeltes zu verwandeln. Die folgenden Vorgänge, Fausts Belehnung durch die Signatur des Kanz-

lers, sind in der freien Gegend der Hochgebirgslandschaft sehr wenig natürlich und verlangen unbedingt nach der Intimität des geschlossenen Zeltes. Als Schluß dieses Aktes ist, mit Übergehung der Errichtung der Erzämter, die im Nachlaß erhaltene Belehnung Fausts mit dem Meeresstrand zu verwenden (Weimarer Ausgabe Bd. 15, S. 342).

Die Szene zwischen dem Kaiser und dem Erzbischof ist dagegen preiszugeben. Sie ist eine köstliche und höchst reizvolle Arabeske, aber von keinerlei Bedeutung für die Hauptsache und den dramatischen Zusammenhang. Für die Bühne aber handelt es sich darum, aus der verwirrenden Fülle des Beiwerkes das Wesentliche herauszuschälen. Namentlich an dieser Stelle des seinem Ende zustrebenden Werkes darf der Zuschauer nicht mehr durch unnötiges Episodenwerk zerstreut werden. Zudem kann diese Szene nur dann auf der Bühne eine Wirkung üben, wenn für die Rolle des Erzbischofs, was nur selten der Fall ist, eine erste künstlerische Kraft mit bedeutendem Charakterisierungsvermögen zur Verfügung steht.

Der f ü n f t e Akt greift fast in allen seinen Teilen so unmittelbar und urgewaltig an die Seele, daß er auch bei einer nur mäßigen Inszenierung und Darstellung seiner Wirkung auf den Hörer noch sicher ist. Die gemeinsame Dekoration, die man dem ersten Teil des Aktes gewöhnlich zugrunde legt — ein freier Platz unweit des Meeres, zur einen Seite Fausts Palast, zur andern ein Teil des Gärtchens des alten Paares mit der angrenzenden Kapelle — muß vor allem poetische Stimmung atmen, Ruhe

und Frieden, durch das Gezweige der hohen Linden muß der Blick ahnungsvoll auf die weite Ferne des Meeres hinausschweifen. Nur ausnahmsweise wird eine Bühne, wie es zu Düsseldorf der Fall war, in der Lage sein, für die beiden ersten Szenen des Aktes, die Philemonszenen, entsprechend der Vorschrift des Textes, eine besondere Dekoration zu verwenden, die die Szenen „Offene Gegend“ und „Im Gärtchen“ auf einen, intim angelegten Schauplatz, Gärtchen unweit des Meeres mit Linde und Kapelle, zusammenlegt. Ist dies möglich und steht die betreffende Dekoration auf der entsprechenden künstlerischen Höhe, so wird hierdurch die dichterische Stimmung der beiden Philemonszenen bedeutend gefördert. Der umständlichere und tiefer angelegte Schauplatz der folgenden Szene vor Fausts Palast kann schon fertig dahinter stehen, so daß die Verwandlung keine störende Unterbrechung notwendig macht. Diese Einrichtung bietet den weiteren Vorteil, daß der Schauplatz vor Fausts Palast keine mißliche Verengung zu erfahren braucht. Von dem Anwesen der beiden Alten und der Kapelle, die ohnedies nicht in der allernächsten Nähe des Palastes zu denken sind, braucht der Zuschauer in dieser Szene nichts zu sehen. Auch der mißliche und stets illusiongefährdende Brand von Hütte und Kapelle und deren Zusammensturz wird dem Auge des Zuschauers dadurch sehr zum Vorteil der Wirkung entzogen und kann bloß durch einen aus der Kulisse kommenden Feuerschein in diskreter Weise angedeutet werden. Die Rollen des Wanderers und der beiden Alten erfordern eine sehr

sorgfältige und liebevolle schauspielerische Behandlung, wenn die herrliche Poesie dieses Idylls, was selten der Fall ist, auf der Bühne erschöpft werden soll.

Der Darsteller des Faust hüte sich vor der naheliegenden und nicht immer vermiedenen Gefahr, das „höchste Alter", abgesehen von Maske und Haltung, durch eine gebrochene, greisenhafte oder gar lallende Stimme in allzu realistischer Weise charakterisieren zu wollen. Faust darf sich auch als Hundertjähriger (Haltefest im Paralipomenon: „Mit jedem Tag wird man gescheiter! Du bist nun hundert Jahr, ich bin schon etwas weiter"; vgl. auch Gräf, S. 580) eine ungewöhnliche Kraft des Körpers bewahrt haben. Seine Reden im Gespräche mit Mephisto, in der Zwiesprache mit der Sorge und seine letzten Worte vor dem Tode erfordern schöne und vollklingende Töne. Ein greisenhaftes Krächzen und andere naturalistische Mätzchen sind hier ganz und gar nicht angebracht. Das Nahen des Todes wird der taktvolle Darsteller nur durch ein leises decrescendo in der Tonstärke der Rede andeuten. Es ist wohl zu beachten, daß der Dichter selbst einige allzu realistische Züge der ersten Skizze (Faust: Wie herrlich muß die Sonne scheinen! Sie tut so wohl den alten Beinen) mit deutlich erkennbarer Absicht in der endgültigen Fassung beseitigt hat.

Daß das Abendlied des Lynceus gesungen und zwar schön gesungen werden muß, wenn die Stimmung dieser Szene zu ihrem Rechte kommen soll, braucht kaum bemerkt zu werden. Der Auftritt der vier grauen Weiber wird selten zur richtigen Wirkung gebracht. Die Bühne

ist in den meisten Fällen viel zu hell; es muß Mitternachtstimmung herrschen; der Schauplatz muß in einem vollständigen, beinahe undurchdringlichen Dunkel liegen; das schattenhafte Heranschweben der vier Gestalten darf der Zuschauer kaum bemerken, ihre Konturen dürfen in der umgebenden Finsternis kaum zu unterscheiden sein. Gespensterhaft leise, nur eben noch vernehmlich, müssen die scharf akzentuierten Flüstertöne ihrer Reden aus dem Dunkel herausklingen. Peinlichste Sorgfalt ist der Einübung der zu dritt gesprochenen Schlußverse zuzuwenden, die sich in unheimlicher Spannung und einem wachsenden Ritardando zu steigern haben bis zu der großen langanzuhaltenden Pause vor dem Schlußworte — Tod.

Für die folgende Szene, Fausts Monolog „Vier sah ich kommen, drei nur gehn" und das Gespräch mit der Sorge, muß sich der Schauplatz unbedingt in das Innere des Palastes verwandeln: ein enges, ganz einfach und kurz zu haltendes Gemach, das durch eine qualmende Kerze nur matt erleuchtet wird. Nur hier kann die wichtige Szene zwischen Faust und der Sorge zur richtigen Wirkung kommen. Sie wird gefährdet und in ihrer Stimmung mehr oder minder zugrunde gerichtet, wenn man sie, wie es bei Devrient, Wilbrandt und fast überall geschieht, auf dem Schauplatz der vorangehenden Szenen, auf dem hochgelegenen Balkone des Palastes, spielen läßt. Die gekünstelte Einengung der Szene auf dem engen Raume des Balkons wirkt unschön und gezwungen, die tiefe Bühne und der Blick in die freie

Landschaft zerstreuen den Zuschauer und verhindern die Konzentration des Interesses. Die Szene darf überhaupt nicht unter freiem Himmel spielen; sie verlangt gebieterisch das Beengende und Drückende eines kleinen geschlossenen Raumes.

Diese Einrichtung gewährt überdies den technischen Vorteil, daß während der in kürzester Bühnentiefe spielenden Szene im Gemach die dekorativen Vorbereitungen für den folgenden Schauplatz, den ebenfalls in mäßiger Tiefe zu haltenden Vorhof des Palastes, und endlich die Schlußszene im Himmel getroffen werden können.

Läßt man die Szene der Sorge, wie meistens üblich, auf dem Balkone spielen, so ist es durchaus verfehlt, die Sorge hier etwa aus einer Versenkung aufsteigen zu lassen. Die Sorge ist als völlig reale Gestalt gedacht, die durch die Tür tritt. Faust sagt: „Die Pforte knarrt" (was der Zuschauer natürlich nicht zu hören braucht!) und fährt fort, da sein getrübtes Auge im Dunkel die gespensterhafte graue Gestalt nicht zu unterscheiden vermag: „und niemand kommt herein."

Eine unglaubliche Auslegung dieser Szene, die vor einer Reihe von Jahren auftauchte und ziemlich weite Kreise zog, eine Auslegung, die Faust, den Typus der strebenden Menschheit, durch sein Erblinden zum kindischen Philister werden und als solchen ihn enden lassen wollte, darf heute glücklicherweise als überwunden gelten und verdient hier nur insofern Erwähnung, als diese Auffassung vorübergehend auch auf der Bühne einmal Platz zu greifen drohte. Daß in dieser Szene, wie es

dann und wann zu hören ist, die Reden der Sorge durchweg in einem bloß gehauchten Flüstertone, die des Faust aber in voller Tonstärke gesprochen werden, ist eine Effekthascherei, der jede Berechtigung fehlt.

Als Dekoration für die folgende Szene, Fausts Tod, ist nicht eine freie Gegend am Meere, sondern gemäß der Vorschrift des Dichters ein „großer Vorhof des Palastes" d. h. am besten der Schloßhof zu wählen. Die Lemuren, als deren Führer Mephisto hier auftritt, um im unheimlichen Scheine rotglühender Fackeln das Grab für Faust graben zu lassen, sollten auf der Bühne nicht als Totengerippe, deren weiße Konturen auf die schwarzen, enganliegenden Kostüme gemalt sind, dargestellt werden. Goethe entnahm die Vorstellung der Lemuren, wie sie ihm hier vorschwebte, dem Mittelstück der drei in Cumae aufgefundenen Basreliefs, die er in dem Aufsatz „Der Tänzerin Grab" (1812) in unvergleichlich feiner, nachdichtender Weise beschrieben hat. Diese bildliche Darstellung (vgl. Weimarer Ausgabe Bd. 48, S. 144) zeigt die „traurigen Lemuren" als Wesen, „denen noch so viel Muskeln und Sehnen übrigbleiben, daß sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen." Auf keinen Fall ist das Bild der Lemuren nach dieser Darstellung identisch mit dem des nackten Totengerippes. Eine getreue Versinnlichung der Lemuren nach dieser Vorstellung ist auf der Bühne überhaupt ausgeschlossen. Es handelt sich also darum, einen Kompromiß zu finden, am besten in der Weise, daß man

die „geflickten Halbnaturen" der „schlotternden Lemuren" in ganz freier, phantastischer Weise behandelt. Der Eindruck der Lemuren auf der Bühne soll der des Unheimlichen, Feierlichen, Dämonischen, nicht aber der des Abschreckenden und Häßlichen sein. Dieser Eindruck wird weit eher hervorgerufen durch eine unbestimmte, schleierartige, graue oder dunkle Gewandung, die Kopf und Körper gleichmäßig umhüllt, als durch die unästhetisch und widerwärtig wirkende Realität des kunstgeschichtlich überdies unrichtigen nackten Gerippes.

Während der letzten Worte des sterbenden Faust dürfen die Lemuren sich nicht, wie es vielfach geschieht, an ihn herandrängen, gierig die Arme nach ihm ausstreckend, als ob sie den Augenblick nicht erwarten könnten, wo sie den Toten in ihre Klauen ziehen. Die Lemuren sowohl wie Mephisto, der sich auch in seinem Mienenspiel der größten Zurückhaltung zu befleißigen hat, müssen während dieser ganzen Rede ruhig abwartend in starrer Ruhe verharren. Die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers muß auf Faust konzentriert bleiben; es darf nichts geschehen, was diese auch nur einen Augenblick von ihm ablenken könnte. Erst als Faust seine letzten Worte, bis zum Schlusse aufrecht stehend, gesprochen hat, beginnt er leise zu wanken; die Lemuren treten langsam herzu, stützen den Sinkenden und lassen ihn ruhig auf die Erde niedergleiten. Mephisto darf mit seiner Rede — eine mörderische Zerreißung der Stimmung, die leider überall üblich ist! — nicht unmittelbar nach Fausts letzten Worten beginnen; erst nach einer langen

Pause, als der Körper des Toten am Boden liegt und völlige Ruhe herrscht, hat er mit seiner Rede „Ihn sättigt keine Lust, ihm genügt kein Glück", nicht in voller Tonstärke, sondern in abgedämpften Tönen, einzusetzen.

Dieser und den folgenden Szenen liegt die Auffassung zugrunde, daß der Teufel der Meinung ist, die mit Faust eingegangene Wette gewonnen zu haben. Diese Auffassung wird bestätigt durch Mephistos Worte: „Ich zeig' ihm rasch den blutgeschriebnen Titel" und mehr noch durch das in die endgültige Fassung nicht aufgenommene Paralipomenon:

So ruhe denn an deiner Stätte.
Sie weihen das Paradebette,
Und eh' das Seelchen sich entrafft,
Sich einen neuen Körper schafft,
Verkünd' ich oben die gewonnene Wette.
Nun freu' ich mich aufs große Fest,
Wie sich der Herr vernehmen läßt.

Man sollte sich endlich darüber im Klaren sein, daß sich der Teufel hier in einem gewaltigen Irrtum befindet; die Rolle, die er spielt, ist die des dummen geprellten Volksteufels. Merkwürdigerweise hat sich nicht nur der dumme Teufel, sondern auch mancher sehr gescheite Ästhetiker und Goetheforscher durch Fausts letzte Worte täuschen lassen und ihren Sinn ganz und gar mißverstanden. Man sollte es nicht für möglich halten, daß noch heute in zahlreichen ernst zu nehmenden Schriften die Meinung auftaucht, daß Faust die Wette verloren

habe! Ist es möglich, den Konditionalis „Zum Augenblicke dürft' ich sagen" zu übersehen? Ist es möglich, daß man blind ist gegen die wundervolle tragische Ironie dieses Schlusses, gegen die offenbare Selbsttäuschung des Sterbenden, der sich der trügerischen Hoffnung hingibt, falls er jenes letzte Ziel erreicht habe, zu dem Augenblicke das Wort der Befriedigung sprechen zu können? Kann man sich der klar zutage liegenden Erkenntnis verschließen, daß, wenn Faust jenes Ziel wirklich erreicht hätte, vor dem Auge des ewig Strebenden sofort hundert neue Ziele aufgetaucht wären? Mit einem Worte: daß der Goethesche Faust nie und nimmer im Leben zum Augenblick hätte sagen können: Verweile doch, du bist so schön? Nur im Vorgefühle jenes illusorischen Glücks glaubt Faust im Augenblicke seines Todes „des Lebens höchsten Augenblick" zu genießen. Das alles ist so selbstverständlich, daß es trivial wäre, darüber noch irgendwelche Worte zu verlieren, wenn nicht tatsächlich das törichte Mißverständnis in der Faustliteratur bis zum heutigen Tage seinen verhängnisvollen Spuk triebe[1]).

[1]) Das Mißverständnis kann nur dadurch eine gewisse Entschuldigung finden, daß Goethes eigene Äußerungen über diesen Punkt sich in Widersprüchen bewegen und keine volle Klarheit zeigen. So schrieb er an K. E. Schubarth (1820): „Mephistopheles darf seine Wette nur halb gewinnen, und wenn die halbe Schuld auf Faust ruhen bleibt, so tritt das Begnadigungsrecht des alten Herrn sogleich herein, zum heitersten Schluß des Ganzen." Dagegen äußerte er zu Eckermann (1827): „— — daß der Teufel die Wette verliert, und daß ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Besseren auf-

Goethes Faust, der natürlich auch ohne die Wette und ohne den Teufelspakt niemals verloren sein kann, hat selbst vom rein formalen Standpunkt, gemäß dem Wortlaut der Wette, über den Teufel gesiegt. Kein Gerichtshof der Welt könnte ihm den Gewinn der Wette streitig machen.

Je klarer dies ist, desto weniger kann man sich freilich den Bedenken verschließen, die gegen den ganzen Schluß des zweiten Teiles, gegen Fausts Rettung und Erlösung durch die himmlischen Heerscharen und die Fürbitte der Heiligen mit Recht zu allen Zeiten erhoben worden sind. Was soll das ganze Aufgebot dieses christlichen Himmels mit seinen mittelalterlich-katholischen Gestalten und Anschauungen? Faust *ist* gerettet; er bedarf dazu vor dem Herrn, der im Prolog im Himmel seines Amtes waltete, keiner besonderen Begnadigung, er bedarf dazu keiner Heiligen und keiner mater gloriosa. Es bleibt ein wunder Punkt dieses Schlusses, daß Vischer

---

strebender Mensch zu *erlösen* sei, das ist zwar ein wirksamer, manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine *Idee*, die dem Ganzen und jeder einzelnen Szene im besonderen zugrunde liege". Zu Fr. Förster aber, der die Vermutung aussprach, Mephisto werde zum Schlusse überwunden bekennen, daß „ein guter Mensch in seines Herzens (sic!) Drange sich des rechten Weges wohl bewußt sei", äußerte der Dichter (1828) in sehr charakteristischer Weise: „Das wäre ja Aufklärung. Faust endet als Greis, und im Greisenalter werden wir Mystiker". Vgl. ferner Gespräche mit Eckermann vom 6. Juni 1831.

Vgl. auch, anschließend an die Abhandlungen im Goethe-Jahrbuch 24: *Ernst Traumann*, Fausts Pakt mit Mephistopheles in juristischer Beleuchtung. Frankf. Zeitung 1903, Nr. 175.

immer und immer recht behält mit seiner Satire auf die auf- und abschwebenden Patres und die heiligen Männer, die Faust vermutlich alle verbrannten, wenn sie ihn gekannt hätten. Daß der Dichter seinen poetischen Intentionen bei so „übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen“ „durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit“ zu geben trachtete, ändert an der Tatsache nichts, daß diese Art der künstlerischen Einkleidung weder mit dem Prolog im Himmel noch mit dem ganzen Geiste des Werkes in Einklang gebracht werden kann. Alle unvergleichliche und nie genug zu bewundernde Pracht der Dichtung, aller blendende Glanz und Zauber der Goetheschen Sprache vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß dieser katholische Himmel eine störende und verwirrende Inkongruenz in der Dichtung bedeutet und auch dann, wenn man sich dem großen phantastischen Reize des Kunstkatholizismus nicht verschließen will, unvereinbar bleibt mit dem größten Gedichte, das der Geist der deutschen Reformation und des deutschen Humanismus geboren hat.

Für die Aufführung bieten die Szenen, die auf Fausts Tod folgen, unendliche Schwierigkeiten. Es ist beinahe unmöglich, den Kampf der Teufel und der Engel, die beide in ihrer realen Körperlichkeit den Ansprüchen der Phantasie so wenig zu genügen vermögen, vor dem Fluche der Lächerlichkeit gänzlich zu bewahren. Je mehr man bestrebt ist, alle grelle Deutlichkeit zu vermeiden und die Vorgänge durch die Art der Beleuchtung in ein

gewisses milderndes Halbdunkel zu rücken, desto besser auch hier für die Wirkung. Wegen Mephistos Worten: „Bringt ihr zugleich den Höllenrachen mit", die zur Not auch gestrichen werden können, einen veritabeln Höllenrachen aus der Versenkung aufsteigen zu lassen, ist kaum empfehlenswert; dieses Bild der Hölle übt selbst auf Kinder keine sehr grausliche und abschreckende Wirkung aus. Noch mehr sollte man darauf verzichten, durch zwei Engel, die aus den Soffitten auf das Grab herniederschweben und sich ebendahin wieder entfernen, dem Publikum vor Augen demonstrieren zu wollen, wie Fausts „Unsterbliches" in den Himmel entführt wird.

Die Szene im Himmel selbst ist etwa nach dem glücklichen Vorgange Wilbrandts auf den denkbar kleinsten Umfang zusammenzuziehen. Die wunderbare Poesie dieses Oratoriums vermag nur der Leser ganz zu genießen. Auf der Bühne wird weise Beschränkung auf das Wichtigste zur unabweisbaren Pflicht. In einem aber dürfte Wilbrandts Einrichtung unter keiner Bedingung maßgebend sein: darin, daß die Reden der Engel gesprochen werden. Wenn etwas im Faust, so verlangt diese Schlußszene im Himmel gebieterisch nach Musik. Nur Musik, das stärkste Hilfsmittel der katholischen Kirche, Musik, die mit mystischen Schauern die Sinne umnebelt und den prüfenden Verstand zum Schweigen bringt, vermag den modernen Menschen empfänglich zu machen für den weihrauchduftenden kirchlichen Himmel dieser Schlußszene. Gerade weil dieser Schluß ein unorganischer Teil der Dichtung ist, muß die

Aufführung alles aufbieten, den Hörer mit allen nur erdenklichen Mitteln in den Bann seiner mystisch-religiösen Welt zu zwingen. Das gesprochene Wort ohne die unterstützende Macht der Musik wirkt hier ernüchternd wie ein kalter Wasserstrahl; es wendet sich an den Verstand und zerreißt wie mit einem Schlage den ganzen Zauberdunst dieser übersinnlichen Welt. Was gesprochen werden darf, sind nur die Worte der einen Büßenden, sonst Gretchen genannt, und die der mater gloriosa, deren persönliche Gegenwart hier natürlich so wenig entbehrt werden kann, wie die des Herrn im Prolog. Auch während dieser wenigen gesprochenen Worte darf die Musik, die — wie im ganzen Faust, so natürlich auch hier als Bühnenmusik — die ganze Schlußszene ununterbrochen zu begleiten hat, nicht zum Schweigen kommen. Verkehrt ist es, was noch Lindau befürwortet, Faust selbst in dieser Schlußszene sprechen zu lassen und ihm etwa einen Teil der Reden des Doktor Marianus in den Mund zu legen. Faust hat auf Erden sein letztes, inhaltschweres Wort gesprochen; er hat im Himmel nichts mehr zu sagen, um so weniger als er sich noch kurz vor seinem Tode in ziemlich despektierlicher Weise über die zu erwartenden Wonnen des Jenseits geäußert hat.

Für die dekorative Anordnung der Schlußszene gilt dasselbe, was schon vom Prolog im Himmel gesagt wurde: sie verlangt eine energische Reform an Haupt und Gliedern. Dem im strengsten Sinn unlösbaren Problem kann man nur dadurch etwas näher kommen,

daß man alle grelle Deutlichkeit vermeidet, soviel als möglich, alles in Dunst und Schleier hüllt und durch eine raffiniert ausgeklügelte Beleuchtung nur den Schein einer nach den oberen Regionen hin zunehmenden Helle zu erzeugen sucht. Hier liegt für die Kunst der Dekorationsmalerei und der Bühnenbeleuchtung die schwere, aber verlockende Aufgabe, eine Lösung des Problemes zu finden, die ernste künstlerische Ansprüche wenigstens einigermaßen zu befriedigen vermag, anstelle der geschmacklosen, von bengalischem Feuer beleuchteten Ausstattungsfeerie, in die man die wundervolle Weisheit von Goethes Lebensdichtung auf unsern Bühnen gewohnterweise ausklingen läßt.

Eine Aufführung und Inszenierung von Goethes Faust, die das Problem in dem angedeuteten Sinne zu erfassen sucht, die in erster Linie bestrebt ist, das Gedicht in seinem geistigen Gehalt und in seinen Stimmungsmomenten erschöpfend wiederzugeben, die darauf verzichtet, alles das, was in der untheatralischen Dichtung nicht zu versinnlichen ist, mit den Mitteln der realen Bühne versinnlichen zu wollen, die in weit höherem Maße, als es gewöhnlich geschieht, an die Phantasie des Zuschauers zu appellieren wagt: eine solche Aufführung wird vielleicht bei der großen Masse des Theaterpublikums auf keinen so lauten Dank zu rechnen haben

wie die üblichen Durchschnittsaufführungen der Tragödie. Denn das Wesen der großen „bunten Menge“, die der Dichter des Vorspiels auf dem Theater in ihrer Schaulust so glänzend charakterisiert hat, wird in der Hauptsache wohl zu allen Zeiten dasselbe bleiben. Den ewigen Zwiespalt aber, der zwischen Dichtung und Theater klafft, wird dieses nicht dadurch zu überbrücken suchen dürfen, daß es nach den wohlfeilen Lehren des Theaterdirektors der Schaulust jener bunten Menge im denkbar weitesten Maße entgegenkommt. Nicht in diesem Sinne hat der Dichter des Faust dem Theaterdirektor im Vorspiel das letzte Wort gegeben.

Shakespeare-Bühne und ihre Vorgeschichte", „Shakespeare auf der modernen Bühne", „Der Shakespearesche Monolog und seine Spielweise", „Vorschläge zur Aufführung des König Lear", „Zur Aufführung des Sommernachtstraums", „Zur Bühneneinrichtung der Widerspenstigen", „Maß für Maß auf der deutschen Bühne". — In der nächstfolgenden Studie „Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater" verwirft der Verf. den Theater-Götz von 1804 fg. und verficht die fast unveränderte Fassung von 1773, wie er sie 1900 in Karlsruhe inszeniert und veröffentlicht hat. „Kleists Schroffensteiner auf der Bühne" behandelt nach einer literarhistorischen Einleitung ebenfalls die Karlsruher Erst- bezw. Jubiläums-Aufführung am 18. Oktober 1902. In weiteren interessanten Aufsätzen behandelt der Verf. „Raimunds Gefesselte Phantasie in neuem musikalischem Gewande", „Eine Rettung von Bauernfelds Fortunat", „Grabbes Don Juan und Faust auf der Bühne", „Klingemanns Braunschweiger Theaterleitung", „Joseph Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters", „Eduard Devrient", „Regiesünden", „Hervorruf des Schauspielers", „Vom Theaterzettel". Umfangreiche Anmerkungen bilden den Schluß des Bandes.

Ernst Stockhardt.

Wilhelm v. Scholz schreibt in den Propyläen vom 15. Januar 1906: Ein sehr umfangreiches, gleichermaßen theatergeschichtlich wie dramaturgisch hochinteressantes und wertvolles Werk sind die „Dramaturgischen Blätter" von Eugen Kilian, dem bisherigen Dramaturgen des Karlsruher Hoftheaters, dem diese Bühne viel verdankt. Die hier gesammelten Aufsätze haben das Gemeinsame, daß sie auf genauesten geschichtlichen Studien fußen und daß

darum in ihnen gewiß keiner der Geſichtspunkte vergeſſe wird, unter dem ſich irgend ein Problem betrachten läß Die Münchener Leſer wird beſonders der erſte Aufſatz, d die Münchener Shakeſpeare-Bühne und ihre Vorgeſchic behandelt, intereſſieren. Weiter enthält das Buch no zwei allgemeine Arbeiten über Shakeſpeare; ſodann drama turgiſche Studien über den „Lear", den „Sommernacht traum", die „Widerſpenſtige", „Maß für Maß", den „Göt die „Schroffenſteiner", über Raimunds „Gefeſſelte Pha taſie", Bauernfelds „Fortunat", Grabbes „Don Juan un Fauſt". Daran ſchließen ſich Arbeiten über die Theate leitung Klingemanns in Braunſchweig und Joſeph Schre vogels am Wiener Burgtheater, eine Charakteriſtik Edua Devrients und drei, gewiſſermaßen als Anhang gedach Takt- und Geſchmacks-Studien über Regieſünden, de Hervorruf des Schauſpielers und den Theaterzettel. Au wenn man dem Verfaſſer nicht in allem beiſtimmt — ſ ſcheint mir, was er über den Shakeſpeareſchen Monolo und ſeine Sprechweiſe ſagt, nicht durchweg treffend, ſei Beurteilung von Matkowskys Götzdarſtellung unrichtig z ſein — wird man das Buch mit größtem Nutzen leſen.

Mein Austritt aus dem Verbande des Karls ruher Hoftheaters. Ein Wort der Aufklärun

(Inhalt: Meine Tätigkeit am Karlsruher Hoftheate Der neue Intendant. Hofrat Dr. Baſſermann als Regi ſeur. Das Repertoire der neuen Ära. Der Fall Hand Ausklang und Ende.) 2. Auflage, geheftet Mk. 1.20.
